Alfred Winterstein

Dürers „Melancholie“

im Lichte der Psychoanalyse

4.60

Dürers „Melancholie“

im Lichte der Psychoanalyse

Von

Alfred Winterstein

Wien

Sonderabdruck aus „Imago, Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Natur- und Geisteswissenschaften“ (herausgegeben von Sigm. Freud), Bd. XV (1929)

1929

Internationaler Psychoanalytischer Verlag

Leipzig / Wien / Zürich

Alle Rechte,
insbesondere die der Übersetzung,
vorbehalten

INTERNATIONAL
PSYCHOANALYTIC
UNIVERSITY

DIE PSYCHOANALYTISCHE HOCHSCHULE IN BERLIN

Druck: Christoph Reisser's Söhne, Wien V

„. . . eigentlich ergreift der Aberglaube nur falsche Mittel, um ein wahres Bedürfnis zu befriedigen, und ist deswegen weder so scheltenswert, als er gehalten wird, noch so selten in den sogenannten aufgeklärten Jahrhunderten und bei aufgeklärten Menschen.

Denn wer kann sagen, daß er seine unerläßlichen Bedürfnisse immer auf eine reine, richtige, wahre, untadelhafte und vollständige Weise befriedige; daß er sich nicht neben dem ernstesten Tun und Leisten, wie mit Glauben und Hoffnung, so auch mit Unglauben und Wahn, Leichtsinn und Vorurteil hinhalte?“

(Goethe: Materialien zur Geschichte der Farbenlehre, Roger Bacon. Cottasche Jubiläumsausgabe. Bd. 40, S. 165.)

I

Der Inhalt des Kupferstiches „Melencolia I"

Albrecht Dürers Kupferstich „Melencolia I", ungefähr gleichzeitig (1514) mit „Hieronymus im Gehäus" (1514) und „Ritter, Tod und Teufel" (1513) entstanden und mit diesen Blättern, namentlich dem „Hieronymus" gern in einen inneren Zusammenhang[1] gebracht, hat durch seine krause Symbolik und problematische Düsternis seit jeher den Scharfsinn der Kunstgelehrten herausgefordert. Mag auch die Erklärung der Figuren und Geräte im einzelnen noch so weit auseinandergehen: die künstlerische Gesamtwirkung des Blattes auf den Betrachter ist von zwingender Eindeutigkeit. Kein Empfänglicher kann sich der Gewalt der Stimmung entziehen, die von der „Melancholie" ausgeht; man vergißt dabei ganz, daß der Künstler in der bildnerischen Wiedergabe einer subjektiven „Stimmung" die Kunst seines Zeitalters weit hinter sich gelassen hat. Das Kompliziert-Rätselhafte des Eindrucks läßt sich zunächst einmal auf drei Bildelemente verteilen: auf die nächtlich-mystische Beleuchtung, auf die unharmonische, rahmenlose Komposition und auf die scheinbare Zusammenhanglosigkeit der einzelnen Figuren und Gegenstände. Eine geflügelte Frauengestalt mit einem Schlüsselbund am Gürtel sitzt, ganz schwer in sich versunken, auf einer Stufe neben einem turmartigen (unvollendeten?) Gebäude, zu dem eine schräge Leiter aufragt. Das Weib stützt das bekränzte Haupt mit dem

1) Man hat die drei Stiche als eine unvollendete Folge von Temperamentsdarstellungen auffassen wollen. Auf die innige Beziehung zwischen der „Melancholie" und dem „Hieronymus" wurde besonders deswegen hingewiesen, weil Dürer beide Blätter zusammen zu verschenken pflegte. Siehe hingegen H. Wölfflin (Die Kunst Albrecht Dürers. München 1905, S. 185). — Die älteren Erklärungsversuche sind zusammengestellt bei Paul Weber: Beiträge zu Dürers Weltanschauung. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 23, Straßburg 1900.)

wirren Haargesträhn wie entmutigt in die geschlossene Faust, indes die rechte Hand im Schoße zerstreut mit einem Zirkel spielt; daneben liegt ein geschlossenes Buch. Der düstere Blick geht ins Leere hinaus, wandert ziellos hin und her. Unheimlich kontrastiert das Weiße des Auges mit der Schwärze des Angesichtes. Zu Füßen der Frau liegt eine Kugel; es scheint, daß sie ihr vom Schoße gerollt ist. Allerlei Handwerks- und Meßgerät befindet sich noch im Vordergrunde, halbverhüllt durch den Rock des Weibes auch eine kleine Klistierspritze. In den unteren Falten des Rockes birgt sich ein Beutel. Dicht bei der Kugel steht ein Tintenfaß; dort kauert auch, in sich zusammengekrochen, ein halbverhungerter Hund, der zu schlafen scheint. Der unregelmäßige riesige Steinblock hinter dem Hunde droht auf ihn herabzufallen; er zieht den Blick des Beschauers fast ebensosehr auf sich wie die Figur der Melancholie selbst. Links vom Polyeder gewahrt man einen Alchimistentiegel und eine Kohlenzange. Ein bis zum Horizonte glattes, dunkles Meer, rechts begrenzt durch eine reichgegliederte Küstenlandschaft, ladet im Durchblick ein, sich von dem Chaos im Vordergrunde auf seinen Weiten zu erholen. Der nächtliche Himmel darüber ist wieder voll Bewegung. Die Garbe zuckender Strahlen geht wohl von einem Kometen aus, darüber spannt sich ein Regenbogen. Eine flatternde Fledermaus trägt ein Band mit der Inschrift „Melencolia I".[1]

Betrachten wir nun die rechte obere Hälfte des Bildes, so fällt uns vor allem das auf einem Mühlstein (oder Schleifstein?) hockende Engelsknäblein auf, das fast dieselbe Stellung wie die Frauengestalt zeigt. In wirksamem Gegensatze zu deren tatenloser Schwermut ist aber der Putto mit kindlichem Eifer damit beschäftigt, sein Täfelchen zu beschreiben. Über dem Engelskinde befindet sich an der Mauer eine Waage. An der angrenzenden Mauerfläche zu Häupten der Melancholie hängt eine Sanduhr und eine Glocke; unterhalb dieser ist ein magisches Zahlenquadrat (sog. *mensula Jovis*) in die Steine eingemeißelt. Was bedeutet das alles?

1) Es dürfte sich um das erste Blatt einer nicht ausgeführten Temperamentenfolge handeln. Es wäre auch denkbar, „Melencolia i" (Geh' fort, Melancholie!) zu lesen. Diese Lesart ist im Hinblick auf den Wartburgspruch („Flieh' — Melancholie!") nicht so „kurios", wie Wölfflin (a. a. O. S. 192) findet.

II

Die historischen Voraussetzungen des Dürerischen Konzeptes

Jahrzehntelang müht sich Gelehrtenfleiß und Gelehrtenscharfsinn um eine befriedigende Ausdeutung des Blattes, ohne daß eine restlose Klärung bis heute erfolgt wäre. Man hat einmal in Dürers Stich eine Darstellung des forschenden Menschengeistes, des tiefen spekulativen Denkens erblicken wollen oder gemeint, im Zusammenhalt mit dem „Hieronymus" symbolisiere das Blatt den Zusammenbruch des weltlichen Wissens gegenüber der Beseligung, die aus der Offenbarung stamme: das Faustische „— und sehe, daß wir nichts wissen können" gelange hier zu geheimnisvollem Ausdruck.[1] Wölfflin (S. 193) bestreitet, daß in der „Melancholie" auf faustische Probleme hingewiesen werde, und findet in ihr nur die Verkörperung einer völlig apathischen Stimmung, jenes Zustandes, dem der melancholisch veranlagte geistige Mensch so leicht ausgesetzt sei. Ein zweiter Dürerforscher, Max I. Friedländer,[2] bezeichnet den Stich als Selbstbekenntnis Dürers, der aus eigener Erfahrung Depressionen als üble Folgen grüblerischer Gedankenarbeit kenne. Karl Giehlow hat in einer Abhandlung „Dürers Stich ‚Melencolia I' und der maximilianeische Humanistenkreis" die historischen Voraussetzungen des Dürerischen Konzeptes aufzuhellen versucht:[3] er betrachtet das Blatt — wohl mit Unrecht — als eine hieroglyphisch geschriebene Urkunde, deren Bildzeichen nur die Eingeweihten im Kreise

1) Zitiert nach Wölfflin, a. a. O. S. 192. Eine möglichst vollständige Aufzählung aller Deutungsversuche liegt keineswegs in unserer Absicht, es sollen nur Stichproben gegeben werden.

2) Albrecht Dürer. (Deutsche Meister, herausgegeben von Karl Scheffler und Kurt Glaser, Leipzig 1921.)

3) Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. (Beilage der „Graphischen Künste", Wien 1903/1904.)

des Kaisers Maximilian lesen konnten. Giehlow möchte glauben, daß das Programmkonzept überhaupt nicht von der Hand Dürers, sondern von der Pirckheimers oder eines anderen humanistischen Beraters des Künstlers herrührt; unzweifelhaft sei der Anteil Pirckheimers am Inhaltlichen des Stiches größer als der Dürers.

Auf Giehlows grundlegende Vorarbeit geht eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung über Dürers „Melencolia I" von Erwin Panofsky und Fritz Saxl[1] zurück, die unveröffentlichte Forschungsergebnisse des früh verstorbenen Gelehrten zum Teil benützt und durch eigene Studien ergänzt. Daneben bilden auch die Resultate einer Abhandlung von A. Warburg („Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten"[2]) einen Ausgangspunkt für unsere Betrachtung des Kupferstiches. Wir verzichten an dieser Stelle auf eine Inhaltsangabe der beiden Werke, da wir uns in unserer Arbeit ohnedies vorwiegend auf das dort niedergelegte Material stützen.

Schon bei Giehlow finden wir einen Hinweis auf den Wechsel in der Bewertung des melancholischen Temperamentes seit den Tagen des Aristoteles, der in seinen Problemata[3] als erster in wissenschaftlicher Weise einen Zusammenhang zwischen schöpferischem Talent und melancholischer Veranlagung behauptet hatte. Im Mittelalter wurde dann diese Anschauung namentlich unter dem Einfluß der Ärzte von der entgegengesetzten verdrängt, daß die Melancholie die schlechthin unedelste „Komplexion" unter den vier „Komplexionen" oder Temperamenten[4] sei. Im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts ändert sich wieder diese im Mittelalter landläufige Auffassung: die melancholische Anlage beginnt vielmehr als eine Eigentümlichkeit der geistig hervorragenden Menschen, der Gelehrten und Weisen zu gelten. Dieser Wandel ist aber nicht das Ergebnis erneuten Studiums

1) Dürers „Melencolia I". Studien der Bibliothek Warburg, Leipzig-Berlin 1923.

2) Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, 1919.

3) Problemata XXX, 1. (Ed. C. E. Ruelle 1922, p. 266.) Im Anhang zur Abhandlung von Panofsky-Saxl mit gegenübergestellter deutscher Übersetzung abgedruckt.

4) Bekanntlich wird nach dieser Lehre jedes Temperament durch das Vorherrschen eines der vier „Grundsäfte" oder „Humores" bestimmt. Im Melancholiker beispielsweise überwiegt gegenüber dem normalen Mischungsverhältnis die schwarze Galle. Der von der antiken Medizin behauptete Zusammenhang zwischen Melancholie und Gallenerkrankung besteht vielleicht tatsächlich zu Recht. Vgl. hiezu F. Alexanders Aufsatz: „Der neurotische Charakter" (Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse XIV, 1928, S. 43 f.), in dem auf Balzacs Novelle „Vetter Pons" verwiesen wird, die diese Beziehung in der Darstellung einer Krankengeschichte verwertet.

der Aristotelischen Problemata, sondern die Wirkung der Lektüre eines zeitgenössischen Werkes, nämlich der drei Bücher „de Vita triplici" (zwischen 1482 und 1489 entstanden), die den Florentiner Marsiglio Ficino, den Übersetzer Platos und Plotins, Arzt, Theologen, Astrologen und Philosophen, zum Verfasser haben und eine Diätetik des saturnischen Menschen (des unter dem Unglücksplaneten Saturn geborenen) darstellen.

Die von Giehlow nur flüchtig skizzierte Geschichte des Melancholiebegriffs wird von Panofsky-Saxl unter Berücksichtigung aller medizinischen, astrologischen und naturphilosophischen Einflüsse in ihrem Wandel durch die Jahrhunderte ausführlich behandelt. Die beiden Verfasser verweisen zunächst einmal auf die wichtige Vermittlerrolle, die arabische Gelehrsamkeit auch hinsichtlich der Temperamentslehre und der Astrologie[1] zwischen der hellenistischen Spätantike und dem christlichen Mittelalter gespielt hat. Die bereits von dem antiken Arzt Galenus angebahnte Zuordnung der vier „Grundsäfte" oder „Humores" (Blut, Phlegma, gelbe und schwarze Galle), die bei den Griechen ursprünglich mit Ausnahme des Blutes als *humores viciosi* Krankheitsstoffe bezeichneten,[2] zu bestimmten Charaktereigentümlichkeiten erfährt bei den Arabern des neunten und zehnten Jahrhunderts ihre endgültige Formulierung in den vier uns geläufigen Temperamentsnamen als Bezeichnungen für verschiedene psychophysische Grundtypen. Auf spätantike astrologische und physiologische Anschauungen, die wieder von der antiken Mythologie entscheidend bestimmt sind, geht auch die mittelalterliche (schon in den arabischen Quellen angedeutete) Vorstellung zurück, daß jede der vier Komplexionen einem bestimmten Planeten unterworfen sei, nämlich jenem, der nach seiner Natur dem betreffenden „Grundsaft" entspricht und dessen Erzeugungsort „beherrscht". So gehört die als erdiges Element aufgefaßte kalt-trockene schwarze Galle, der „Humor" der Melancholie, als deren Erzeugungsort die Milz *(splen)*[3] betrachtet wurde, dem ebenfalls finsteren, schweren, trockenen und kalten Saturn, dem höchsten und langsamsten Planeten. Auf Grund dieser Eigenschaften können wir nun zur Not verstehen, daß der Saturn als Planet der Melancholiker,[4] Ackerbauer und Totengräber gilt, als Dämon der Erdentiefe und der Schätze,

1) Deren Weg ging von Bagdad über Toledo und Padua nach Norden.

2) Daher war, als die Krankheitsbezeichnungen Temperamentsnamen wurden, für das sanguinische Temperament kein griechischer Name vorhanden.

3) Das englische Wort *spleen* leitet sich von dem lateinischen *splen* ab.

4) Im Englischen bezeichnet man noch heute einen schwermütigen, mürrischen Menschen als *saturnine*. *Saturday* ist der Tag des Saturn.

des Greisenalters und des Todes, aber was sollen wir dazu sagen, daß in der astrologischen Hauptquelle des Mittelalters, der großen Einleitung des arabischen Kompilators Abû Ma'šar (die aus dem neunten Jahrhundert stammt und seit dem zwölften in zwei lateinischen Übersetzungen vorliegt) folgende diametral widersprechende Eigenschaften und Zuordnungen u. a. aufgezählt sind.[1] Der Saturn ist trocken, oft aber auch feucht, er bedeutet die höchste Armut, aber auch großen Besitz und Reichtum, Täuschung, aber auch Wahrhaftigkeit, Wohnstätten, aber auch weite Seereisen und Verbannung; die unter dem Saturn geborenen Menschen sind Sklaven und Verbrecher, aber auch Herrscher und Menschen von hoher Tugend und Weisheit. Wir führen noch folgende Bestimmungen an, die vom psychoanalytischen Standpunkte bemerkenswert sind: Die Natur des Saturn hat einen stinkenden Wind. Er (d. h. der Saturn oder der unter ihm geborene Mensch) ißt viel und ist treu in der Liebe (oder: Freundschaft). Er bezeichnet die Geschenke, geheimen Haß, Traurigkeit, Einsamkeit, Menschenscheu, Hochmut, Stolz, Vergewaltigung und Zorn, Langsamkeit und Bedächtigkeit, Fernsein des Sprechens, Beharrlichkeit und Festhalten an einem Weg (Verfahren). Ferner weist er hin auf die schwerfälligen Leute, auf Furcht und Trübsal, auf Geizige, auf Leute, welche die Dinge zählen, auf Eunuchen, auf Wortkargheit. Er teilt niemandem mit, was er denkt oder empfindet, und läßt es niemanden merken. Er weist ferner hin auf Elend und Fragen der Langenweile.

In dieses Chaos von disparaten, zum Teil völlig gegensätzlichen Angaben kommt Ordnung, sobald wir in Betracht ziehen, daß diese eben nicht nur auf die Begriffe der astronomischen und kosmologischen Naturwissenschaft, sondern auch auf die Vorstellungen der Saturn-, Kronos- und Chronosmythologie zurückgehen. Wollte man einmal einen Himmelskörper mit einer Gottheit identifizieren, so lag es ja nahe, die älteste, düsterste und einsamste Gottheit in Beziehung zum langsamsten, lichtschwächsten und erdfernsten Planeten zu setzen, „so daß Prädikate, wie die der Trägheit, Dunkelheit und Abgesondertheit sowohl astronomisch als mythologisch erklärt werden könnten" (Panofsky-Saxl, S. 7 f.). Auch die analogisierende Begriffsbildung des magischen Denkens wird von den Verfassern mit Recht herangezogen, um gewisse sich nicht unmittelbar aus dem mythologischen Komplex ergebende Bestimmungen des Abû Ma'šar-Textes verständlich zu machen. Daß beispielsweise dem Saturn alle alten Dinge und Menschen,

1) Zitiert nach Panofsky-Saxl, a. a. O. S. 4 f.

Großväter, Väter, ja älteren Brüder unterstehen, — diese Zuordnung soll sich auf das hohe Alter des Gottes gründen. Panofsky und Saxl versuchen dann, für die krasse Gegensätzlichkeit verschiedener Saturnprädikate, die ihnen vor allem für die obige Zusammenstellung charakteristisch erscheint, eine befriedigende Erklärung zu finden, da weder das Zusammenwachsen verschiedener Mythologeme noch der Unterschied zwischen mythologischen und astronomisch-naturwissenschaftlichen Vorstellungen für das Nebeneinanderbestehen so antithetischer Begriffe, wie Armut und Reichtum, Seßhaftigkeit und Wanderschaft, Gefangenschaft und Menschenbeherrschung, eine ausreichende Begründung abgeben. Unsere Autoren erblicken die Lösung des Rätsels in der polaren Struktur der mythologischen Kronosvorstellung als solcher, welche die auch die übrigen griechischen Götter kennzeichnende Doppelnatur (gute und böse Wirkungen) an Schärfe und Umfang noch um einiges übertrifft. Diese den Vaterkomplex beherrschende Ambivalenz des Kronosbegriffes hat dann in der späthellenistischen Lehre von der „Himmelsreise der Seelen" mit ihren beiden gegensätzlichen Versionen eine metaphysische Verankerung erfahren, die der Polarität der astrologischen Saturnanschauung[1] bleibende Bedeutung sicherte. Nach der pessimistischen, gnostischen Gedankengängen verwandten Version wird der Abstieg der menschlichen Seele aus den höheren Sphären in das irdische Dasein als ein Sündenfall angesehen, in dessen Verlauf die Seele von jedem der sieben Planeten unheilvolle Eigenschaften empfängt. (Daraus haben sich die sieben Todsünden der christlichen Theologie entwickelt; die Unheilsgabe des Saturn ist *acedia* = Trauer, Stumpfsinn, Trägheit.) Als durchaus heilsam faßt hingegen der Neuplatonismus die Geschenke der Planeten auf; der Saturn verleiht nach dieser optimistischen Weltansicht die hohe philosophische Kontemplation.

Die Astrologie hat sich beide Anschauungen zu eigen gemacht, indem sie dem Saturn eine grundsätzlich doppelseitige Wirkung zuschrieb. Man wird unter seinem Einfluß entweder ein völlig materieller oder ein äußerst spiritueller Mensch. Doch selbst da, wo dem saturnischen Menschen das günstigere Los der *vita contemplativa* zugefallen ist, behält das Schicksal seine düstere Färbung. Wir dürfen also unbedenklich den saturnischen Menschen dem Melancholiker gleichsetzen; dieselbe Polarität, die den Saturnbegriff kennzeichnet, beherrscht auch die Melancholievorstellung. Das eine Extrem ist die „natürliche" Melancholie als Temperament des genialen

1) Der von den Griechen ursprünglich *Phainon* genannte Planet hieß *Aster Kronou* (Stern des Kronos), ehe er mit dem Gotte selbst identifiziert wurde (Roscher: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Artikel Kronos).

Menschen (die neue Auffassung des Aristoteles), das andere die „krankhafte" Melancholie des Trübsinnigen. Doch von dem einen Extrem zum anderen ist infolge der labilen seelischen Gleichgewichtslage der Hochbegabten nur ein Schritt. Es heißt schon bei Aristoteles (Problemata XXX, 1): „Wenn sie sich nicht in acht nehmen, verfallen sie leicht den melancholischen Erkrankungen, sie werden heimgesucht von Epilepsie, von gewaltigen Depressionen, von Furchtanfällen und umgekehrt von Anwandlungen der Tollkühnheit." Wir würden sagen, sie neigen zu depressiven und manischen Verstimmungen. Nicht unerwähnt soll auch an dieser Stelle bleiben, daß für Plato — im Gegensatze zu Aristoteles — die *mania* die Voraussetzung aller bedeutenden geistigen Leistungen ist. Die beiden Philosophen haben mit dem Melancholie-Manie-Begriff des genialen Menschen ein Thema angeschlagen, das über zwei Jahrtausende später unter dem Namen „Genie und Irrsinn" Bedeutung erlangt hat.[1]

Nach aristotelischer Auffassung entscheiden quantitative und qualitative Momente darüber, ob der Hochbegabte einer melancholischen oder manischen (vorübergehenden) Stimmung verfällt und ob die melancholische Veranlagung innerhalb der Gesundheitsbreite einen genialen Menschen oder einen Sonderling hervorbringt. Auch der Saturn hat eine ähnliche Sonderstellung unter den Planeten wie die Melancholie unter den Temperamenten: er läßt die unter seinem Einflusse Geborenen entweder in tiefster geistiger Finsternis verharren oder erhebt sie zu den höchsten Höhen des Geistes. Doch stets umschleicht die genialen Menschen die Gefahr, in die Abgründe geistiger Störungen geschleudert zu werden.

Ein ähnliches Schicksal verbindet auch im Mittelalter die Melancholie- und Saturnvorstellung. Die scholastische Theologie übernimmt mit einer Umdeutung ins Christliche ebenso den positiven Melancholiebegriff des Aristoteles, wie sie an dem positiven Saturnbegriff des Neuplatonismus festhält. Die negative Bewertung der Melancholie beherrscht hingegen die ärztliche Auffassung des Mittelalters; ihr entspricht die astrologische Auffassung des Saturn als eines Unglücksplaneten. Nach der Ansicht des Constantinus Africanus, des Begründers der berühmten Salernitaner Schule, der ein eigenes Werk über die Melancholie *(„de melancholia libri duo")* verfaßt hat, ist die Melancholie „ein körperliches Leiden mit geistigen Begleiterscheinungen" *(accidentia)*; diese sind: *„timor de re non timenda, cogitatio de re non cogi-*

1) Über die ganze Frage unterrichtet gründlich und nach neuen Gesichtspunkten Wilhelm Lange-Eichbaum: Genie — Irrsinn und Ruhm. München 1928.

tanda, certificatio rei terribilis et timorosae et tamen non timendae, et sensus rei, quae non est." (Panofsky-Saxl, S. 21, Fußnote 1. — Hier scheint der Begriff der Melancholie die Krankheitsbilder der Psychoneurosen und der Angstneurose zu umfassen.) An einer anderen Stelle (S. 22) schreibt Constantinus Africanus: „Das Denken ist für den Geist eine Anstrengung wie für den Körper das Gehen, und wie die körperliche Anstrengung gefährliche Krankheiten erzeugen kann, so bewirkt die des Geistes die Melancholie."[1] Zur Bekämpfung der Melancholie pflegten die Ärzte unter anderem eine bestimmte Diät, Regelung der Verdauung und vor allem Anhören von Musik zu verordnen. Aus der medizinischen Literatur ist dann diese negative Beurteilung der Melancholie in die populäre der Komplexbüchlein und Schäferkalender übergegangen. Volkstümliche Darstellungen zeigen einen an einem Tische sitzenden Mann, der seinen Kopf faul in seine Arme vergräbt, indes die Frau beim Spinnrocken eingeschlafen ist. Als Beleg für die Polarität der Melancholievorstellung mag die Tatsache dienen, daß dem Melancholiker auch Neigung zur Schlaflosigkeit zugeschrieben wird; in gleicher Weise wird der Melancholiker bald als sexuell bedürfnislos, bald als maßlos begehrlich bezeichnet. Auch beim Saturn setzt sich die negative Anschauung (vertreten von der mittelalterlichen Astrologie des Abendlandes) allmählich restlos in den populären Planetenkinderdarstellungen durch. Demgegenüber bedeutete es wenig, daß man noch vereinzelt dem Melancholiker auch gute Eigenschaften und seinem Gestirn günstige Wirkungen zuschrieb. So galt der Saturn fast allgemein als der Planet der Reichen, allerdings jener, die Geizhälse sind. Zum Siege gelangte die optimistische neuplatonische Anschauung hinsichtlich der Melancholie und des Saturn erst in der Florentiner Renaissance. Die positive Saturnauffassung konnte sich hier auf die Autorität eines Dante berufen, der im XXI. Gesang des Paradieses die erhabensten Vertreter der *Vita contemplativa* in der Saturnsphäre erscheinen läßt. Eine durchaus gleiche Entwicklung nahm der Melancholiebegriff etwa seit den Tagen Petrarcas, eines der ersten Vertreter des neuen Renaissancetypus, der sich schon bewußt als Melancholiker empfand, wenn er auch seinen Zustand

1) Ganz im Sinne dieser medizinischen Auffassung schreibt Dürer in seiner unveröffentlichten Abhandlung: „Ein Unterricht der Malerei" oder „Ein Speis der Malerknaben": „...Das Sechst, ob sich der Jung zu viel übte, dovan ihm die Melecoley überhand mocht nehmen, daß er durch kurzweilig Saitenspiel zu lehren dovan gezogen werd zu Ergetzlichkeit seines Geblüts." (Die einzige Stelle, wo bei Dürer das Wort Melancholie vorkommt. — Lange-Fuhse: Dürers schriftl. Nachlaß. Halle a. d. S. 1893, S. 283.)

noch mit dem theologischen Namen „*acedia*“ bezeichnete. Die Melancholie wurde dann vollends in der florentinischen Frührenaissance, „was sie beinahe bis heute geblieben ist, zur typischen Haltung des modernen Genies“[1] (Panofsky-Saxl, S. 30). Der Herold dieser Anschauung, die die schöpferische Genialität des melancholischen Menschen und die Bedeutung des Saturn für die kontemplative Geistigkeit behauptete, war Marsiglio Ficino. Es ist bemerkenswert, daß dieser humanistische Arzt und Philosoph die historische Entwicklung des Melancholie- und Saturnkomplexes erst sozusagen ontogenetisch in sich wiedererlebte, ehe er sich in seinem Werke „*de Vita triplici*“ zu der neuen Auffassung bekannte. Nach seiner Meinung sind nicht nur die Saturnkinder zu geistigen Leistungen befähigt, sondern umgekehrt bringt auch die geistige Tätigkeit die Menschen unter den Einfluß des Saturn. Es handelt sich hier um das, was man in der Astrologie „Wahl-Planeten-Kindschaft“ nennt. Ein Kapitel der *libri de Vita triplici* (Buch I, Kap. 3) trägt auch in diesem Sinne die Überschrift: „*Quot sint causae, quibus literati melancholici sint vel fiant.*“ Die Gelehrten neigen also schon vermöge ihrer Tätigkeit — auch wenn sie nicht den Saturn als Geburtsgebieter besitzen — zur Melancholie und gegen deren Gefahren gilt es diese zu schützen. Die Mittel sind eine Diätetik (zu der auch Musik und Gebrauch von Klistieren gehören), Medikamente und die astrale Magie der Talismane. Freilich sind für Ficino die Grenzen zwischen natürlichen und magischen Wirkungen fließend. Der stärkste Bezwinger des schädlichen Saturneinflusses ist aber nach einer allgemein verbreiteten Ansicht der Planet Jupiter. „Was der Saturnus Übles tut, das pringt der Jovis alles gut.“ Der Grund ist offensichtlich ein mythologischer: Jupiter hat ja bekanntlich seinen Vater Kronos-Saturn in den Tartarus gestoßen und dort gefesselt gehalten. Aber Ficino ist trotzdem weit entfernt, in allen diesen Vorsichtsmaßregeln mehr denn Palliativmittel zu erblicken. Die wahrhaft angemessene Einstellung dem Saturn gegenüber ist willige Ergebung in sein Schicksal; dann bewährt sich dieser Unglücksplanet als unser bester und treuester Freund, der vieles verhindert, was unsere Wünsche gestaltet sehen möchten, was sich jedoch bei seiner Verwirklichung als böser Irrtum enthüllt. Hier erhebt sich die astrologische Reflexion Ficinos zu den Höhen echter philosophischer Weisheit.

1) Es heißt bei Marsiglio Ficino: „Alle Männer, so in einer großen Kunst vortrefflich sind gewest, die sind alle melancholici gewest.“ Aus dieser Auffassung entwickelte sich ein förmlicher Kultus der Melancholie, von dem wir ein klassisches Beispiel in dem melancholischen Jacques des Shakespearischen Lustspiels „Wie es euch gefällt“ besitzen.

Wird ja doch auch Saturn geradezu zum obersten Gott der „Platonischen Akademie“[1] in Florenz ernannt. Mit Recht können daher Panofsky und Saxl sagen, daß des Florentiners Werk trotz aller Angst vor dem noch immer unheimlichen Dämon am Ende dennoch in einer Verherrlichung des alten Saturn gipfelt.

1) Auch Plato gilt in dem Florentiner Humanistenkreis als Saturnkind.

III

Die Quellen zu Dürers „Melencolia I“

Es ist das Verdienst Giehlows, den Beweis dafür erbracht zu haben, daß Dürer auf Grund seiner Freundschaft mit dem Nürnberger Humanisten Willibald Pirckheimer Kenntnis von der neuen Melancholie- und Saturnauffassung Ficinos erlangte und sie auch in seinem Kupferstich zum Ausdruck brachte. Wenn man — wir folgen hier wiederum den Ausführungen Panofsky-Saxls (S. 49 f.) — Dürers Darstellung etwa mit den Kalenderholzschnitten vergleicht, die die volkstümliche Vorstellung vom melancholischen Temperament wiedergeben, so springt einem der Unterschied in die Augen. Dort „die unedelste Komplex“ des trägen und stumpfsinnigen Dutzendmenschen, hier die erhabene Schwermut des forschenden, grübelnden Geistes, die die Landschaft ringsum in ihr eigenes geheimnisvolles Zwielicht taucht. Abgesehen von dieser allgemeinen Auffassung lassen sich aber auch noch im einzelnen Beeinflussungen durch die Abhandlung des Florentiners aufzeigen. An einer früheren Stelle unserer Arbeit erwähnten wir bereits die drei von Ficino empfohlenen Arten von Gegenmitteln gegen die schädlichen Wirkungen der Melancholie. Auf Dürers Kupferstich sehen wir rechts unten eine durch das Gewand der „Melencolia“ halbverhüllte Klistierspritze. Und bei Ficino heißt es (S. 40, Fußnote 3): „Das ist die allgemeine Vorschrift bei melancholischer Veranlagung, daß, wenn es nottut, durch Klistiere der Unterleib stets glatt und gereinigt sei.“ Die medikamentösen Mittel sind durch den Blätterkranz[1] vertreten, der sich um das Haupt der Frau schlingt. Seine antimelancholische Heilkraft

1) Daß es sich bei dem Blätterkranz um die klassische antimelancholische Heilpflanze „*Teucrium*“ (Bittersüßer Nachtschatten, *Solanum dulcamara*) handelt, wird von Giehlow bestritten (anders Warburg, a. a. O. S. 64 f.).

Dürers „Melencolia I“

Dürers Mutter Barbara

soll auch nach Ficinos Ansicht darin bestehen, daß die Pflanzenfeuchtigkeit der trockenen Natur der schwarzen Galle entgegenwirkt. Die Beziehung des Kranzes zum Kopf weist auf den Zusammenhang zwischen der Melancholie und der geistigen Befähigung hin und entspricht der magischen, analogisierenden Denkweise der damaligen Medizin: Denken bedeutet Konzentration, gleichsam Wendung von der Peripherie zum Zentrum; von der Peripherie zum Zentrum zu streben, ist eine Eigenschaft der Erde, der Erde entspricht die schwarze Galle, daher regt die schwarze Galle zum Denken an, wie umgekehrt die Kontemplation als eine andauernde „*collectio*" oder „*compressio*" einen melancholischen Charakter zur Folge hat (S. 51, Fußnote 2). Wir werden uns später noch mit der Frage beschäftigen, ob es sich im Vorstehenden vielleicht um tatsächliche Zusammenhänge und Beziehungen handelt, die nur unrichtig gedeutet worden sind, und wenden uns nunmehr der Betrachtung der magisch-astrologischen Mittel zu. Statt der von Ficino empfohlenen Talismane mit den Bildern der Sterndämonen erblicken wir freilich auf Dürers Stich an der vorderen Mauer des turmartigen Baues eines jener magischen Zahlenquadrate, die aus dem islamischen Orient stammen sollen und dem Abendlande bereits im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert als „Planetensiegel" bekannt waren (Warburg, S. 60f.). Die ursprüngliche zahlensymbolische Zauberbedeutung verbindet sich hier mit dem rein mathematischen Problem, ein schachbrettartig eingeteiltes Quadrat in seinen Feldern derart mit Zahlen zu besetzen, daß deren Addition für die Horizontal-, Vertikal- und Diagonalreihen die gleiche Summe (in unserem Falle die Zahl 34) ergibt. Das von Dürer dargestellte Planetensiegel ist — wir möchten fast sagen: selbstverständlich — eine sogenannte *mensula Jovis*, die die iatromathematische Bedeutung eines besonders wirksamen antisaturninischen Amuletts besitzt. Der Sohn Jupiter wird bei der Abwehr des Vaters Saturn-Kronos als mächtigster Helfer aufgerufen.

Mit dem Nachweis einer Beeinflussung Dürers durch Ficinos Vorschriften ist natürlich nur ein unwesentlicher Teil des Bedeutungsgehaltes des Stiches erklärt, zumal aus der Gesamtstimmung des Blattes eher die Wirkungslosigkeit solcher antisaturninischer Mittel hervorzugehen scheint. Man muß daher auch nach Ansicht Panofsky-Saxls andere Quellen zur Deutung heranziehen. Daß jedes Einzelstück der reichen Bildfassade einen (manifesten und latenten) Sinn hat, bedarf für den psychoanalytischen Betrachter wohl keines näheren Beweises; der Künstler selbst bestätigt diese symbolische Auffassung, indem er auf einem im British Museum befindlichen Skizzenblatt

zum Putto der Melancholie vermerkt: „Schlüssel bedeutet Gewalt, Beutel bedeutet Reichtum." Wenn also schon zwei nebensächlichen Attributen der Frauenkleidung symbolische Bedeutung zukommt, wird man mit mindestens der gleichen Berechtigung einen Sinn hinter den übrigen Bildelementen suchen dürfen. Die beiden einzigen Deutungen, die Dürer selbst uns gegeben hat, zeigen die einzuschlagende Richtung an. Wir erinnern uns bei dieser Gelegenheit, daß der Saturn-Kronos auch Reichtum bedeutet und daß die unter ihm geborenen Menschen auch Herrscher sind. Es ist also die Astrologie (in der ein so großes Stück der Mythologie fortlebt), die manches Rätsel zu lösen verspricht. Die Bezeichnung *Basileus* ist bei Kronos stereotyp, das „goldene" Zeitalter, dem Kronos vorgestanden haben soll, leitet zu seiner Eigenschaft als Reichtumspender und -behüter über. Er gilt auch als Erfinder des gemünzten Geldes und als Schatzmeister[1] unter den Planetengöttern. Die Vorstellung, daß der Planetengott Saturn-Kronos seinen Kindern Reichtum und Geiz (im Gegensatze zum fröhlichen Reichtum der Jupiterkinder) verleiht, ist dann ein bleibender Bestandteil der populären Melancholieauffassung geworden, der in zahlreichen bildlichen Darstellungen wiederkehrt, die den Melancholiker mit den Attributen des Geldbesitzes (Beutel, Geldkasten, Tisch mit Goldstücken) zeigen. Auch die Beziehung der Goldmacherkunst, der Alchimie zur Melancholie gehört in diesen Zusammenhang. In dem Straßburger „Nüw Destillierbuch" aus dem Jahre 1508 wird der Melancholiker als Alchimist veranschaulicht (Panofsky-Saxl, Abb. 23), der sich, offenbar über die Erfolglosigkeit seiner Bemühungen verstimmt, die Depression durch das Lautenspiel eines Jünglings vertreiben läßt. (Das biblische Vorbild einer solchen Szene ist bekanntlich der schwermütige König Saul, den David durch Musik zu erheitern versucht.) Alchimistentiegel und Kohlenzange auf Dürers Kupferstich mahnen noch an den eben besprochenen Vorstellungskomplex, während der Hinweis auf das Heilmittel der Musik gänzlich fehlt. Panofsky-Saxl machen ferner darauf aufmerksam, daß die Gebärde des Alchimisten auf dem Holzschnitt (das in die Hand gestützte Haupt) in der bildenden Kunst seit den ältesten Zeiten eine typische Verwendung gefunden hat, um Trauer, Erschöpfung oder Nachdenklichkeit zum Ausdruck zu bringen. (Alle drei Zustände sind in der saturninischen Melancholie vereinigt.) Es ist erwähnenswert, daß eine antike Bronzestatuette im Museo Gregoriano Kronos mit

1) In einer deutschen Handschrift vom Jahre 1444 wird Saturn als ein an einem Tische rechnender und (Geld?) zählender Mann abgebildet (Panofsky-Saxl, S. 55, Fußnote 3).

aufgestütztem linken Arm zeigt[1] (Panofsky-Saxl, Abb. 24); ähnliche Darstellungen existieren auch vom rasenden Herkules, der dem Aristoteles als heroischer Ahne der Melancholiker galt. Dürer unterbricht diese jahrhundertealte Bildtradition durch einen neuen künstlerischen Zug: seine „Melancholie" stützt das Antlitz in die geballte Faust, wodurch ein Ausdruck verhaltener Affektivität, gehemmter Energie in das Bild kommt, der das Qualvolle des dargestellten Zustandes noch stärker betont.[2] Das traditionell Überlieferte dient Dürer überhaupt nur als Mittel, um Stimmungswerte symbolisch zu veranschaulichen. Diese Eigentümlichkeit hebt ja seine künstlerische Leistung so hoch über alle anderen, bloß allegorischen Melancholiedarstellungen empor. Der Saturntext des Arabers Ibn Esra spricht beispielsweise von der *facies nigra* des Melancholikers. Dürer begnügt sich damit, auf das Gesicht der Frau einen tiefen Schatten fallen zu lassen, der sich als Beleuchtungswirkung viel besser eignet, einen seelischen Zustand auszudrücken, als etwa die dunkle Hautfarbe. Das dem mythologischen Kronos zugeordnete feuchte Element[3] ist auf Dürers Stich durch eine weite Meereslandschaft vertreten, die sich vom Beschauer weg in die Tiefe zu entfernen scheint und auch schon dadurch einen seltsamen Stimmungsreiz hervorruft. Die am Boden um die Melancholie verstreut herumliegenden Gegenstände werden von Dürer zwar auch in feiner Weise als künstlerisches Mittel benützt, um „das Dissolute der geistigen Verfassung" (Wölfflin) zu symbolisieren, besitzen aber, abgesehen von ihrem Bildwert, an sich die Bedeutung von Hieroglyphen, die dem Saturn seit jeher unterstellte Berufe und Tätigkeiten bezeichnen. Freilich hat Dürer aus ihnen bloß eine Auswahl getroffen (es fehlt z. B. der Gärtner, der Bauer, der Lederarbeiter, der Totengräber), und um diese Beschränkung zu rechtfertigen, handelt es sich nun darum, die mannigfachen wissenschaftlichen und technischen Betätigungen auf einen gemeinsamen Mittel-

1) Warburg (a. a. O. S. 63) macht auf eine ganz ähnliche antike Flußgottpose aufmerksam.

2) Auch die „Nacht" auf dem Grabmal des Giuliano de Medici (Michelangelo) stützt ihr Haupt auf die zur Faust geballte Hand. Freud behandelt die bildnerische Darstellung der Hemmung im „Moses des Michelangelo" (Ges. Schriften, Bd. X). Goethe vergleicht einmal seinen seelischen Zustand geradezu mit einer geballten Faust. In einem Briefe an Zelter vom 24. August 1823 heißt es: „Die Stimme der Milder, das Klangreiche der Szymanowska, ja sogar die öffentlichen Exhibitionen des hiesigen Jägerkorps falten mich auseinander, wie man eine geballte Faust freundlich-flach läßt."

3) *Quod Saturnus umoris totius et frigoris deus sit.* (Schol. Verg. Georg. 1, 12. Roschers Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Artikel „Kronos".)

punkt zu beziehen. Wir schließen uns hier wieder den Ausführungen von Panofsky-Saxl (S. 59 f.) an, da die beiden Verfasser eine einleuchtende Deutung gefunden haben. Die Tätigkeitssymbole des Dürerischen Stiches: Hobel und Profilholz, Säge, Richtscheit, Hammer, Zange und Nägel, ferner die Kugel (Drechslerkugel?) illustrieren die Berufe des Holzarbeiters und Baumeisters; auf den Beruf des letztgenannten weist vielleicht auch die an den steinernen Bau angelehnte Leiter hin (die vom künstlerischen Standpunkte störend wirkt). Steinblock und Mühlstein[1] dagegen versinnbildlichen wohl den gleichfalls saturninischen Beruf des Steinmetzen. Es scheint, daß Dürer hier in Abhängigkeit von den sogenannten Planetenkinder-Bildern steht, namentlich von den Fresken im Salone von Padua, die auch die verschiedenen Eigenschaften und Berufe der Saturnkinder in einem Bilderzyklus darstellen. Zu diesen dem Saturn zugeordneten Tätigkeiten gehörte auch nach mittelalterlich-scholastischer Auffassung, die jedem der sieben Planeten eine der sieben freien Künste entsprechen ließ, die Astronomie,[2] welche später ihren Platz an eine andere der *artes liberales*, an die Geometrie abtrat. Die Zuteilung der Geometrie in ihrer übertragenen theoretischen Bedeutung soll sich aus dem Charakter des alten Saturn als Erdgott erklären, der noch bei Abû Ma'šar die „Schätzung der Sachen und Teilung der Ländereien" (Erdmessung = Geometrie) bezeichnet. So wie der Zirkel auf Dürers Kupferstich den Mittelpunkt des Blattes einnimmt,[3] ist die Geometrie die Grundlage der übrigen symbolisch illustrierten Saturnberufe. Der Planetendämon wurde selbst bisweilen[4] mit dem Attribut des Zirkels abgebildet; er „sendet uns die Geister, die uns lernent geometria", heißt

1) Der Zusammenhang zwischen Dürers „Mühlstein" und den dem Saturn zugehörigen *λίθοι μυλῖται* einer alten astrologischen Quelle (zitiert bei Roscher, a. a. O. Gemeint ist ein Lavastein, aus dem diese Mühlsteine vorzugsweise hergestellt wurden) scheint den Verfassern fraglich. Sie neigen eher dazu, den Stein für einen großen Schleifstein zu halten, wie er auch auf dem Fresko im Salone von Padua vorkommt.

2) Der Regenbogen und der Komet des Dürerstiches scheinen auf die Astronomie hinzuweisen.

3) Der Zirkel in der Hand einer menschlichen Gestalt illustriert den Sieg, den der Humanismus über die religiöse Gebundenheit des Mittelalters errungen hatte. An Stelle Gott-Vaters mit dem Zirkel in der Hand, wie ihn Bilder dieser früheren Zeit zeigen, tritt jetzt der Mensch im Bewußtsein seiner schöpferischen Fähigkeiten.

4) So in einer Tübinger Handschrift des fünfzehnten Jahrhunderts (Panofsky-Saxl, Abb. 25). In einer alchimistisch-rosenkreuzerischen Schrift aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts findet sich eine Darstellung des Saturn (oder Hermes) mit einer Sense und einem Zirkel in den Händen (siehe H. Silberer: Probleme der Mystik und ihrer Symbolik. Wien 1914, S. 124).

es in einer deutschen Handschrift vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Panofsky und Saxl ziehen auch noch zur Bekräftigung ihrer Anschauung von der zentralen Bedeutung der Meßkunst eine Stelle aus Dürers Schrift „Unterweisung der Messung" heran, deren Abfassung in die Zeit der Entstehung der „Melancholie" (1514) fiel: „Demnach hoff ich, dies mein Fürnehmen und Unterweisung werde kein Verständiger tadelen, dieweil es aus einer guten Meinung und allen Kunstbegierigen zu Güt geschicht und auch nicht allein den Maleren, sondern Goldschmieden, Bildhaueren, Steinmetzen, Schreineren, und allen den, so sich des Maß gebrauchen, dienstlich sein mag."[1] Im Sinne Dürers meinen also die beiden Verfasser, Zirkel und Schreibzeug als Repräsentanten der reinen Geometrie, das Handwerksgerät als Symbol der angewandten und den polyedrischen Block (der auch auf die Steinmetzentätigkeit hinweist) als Vertreter der darstellenden Geometrie auffassen zu dürfen. Dazu stimmt, daß die Mathematik nicht nur in dieser Zeit als die vornehmste Wissenschaft galt,[2] sondern auch in Dürers Schätzung den höchsten Rang einnahm. Eine gewisse Schwierigkeit bildet noch die Deutung des Tiegels und der dazugehörigen Kohlenzange. Hält man sich an die Dürerische Stelle, so könnten die beiden Geräte auf den Beruf des Goldschmiedes bezogen werden, der in einer Verbindung mit der Geometrie steht, aber freilich dem Saturn nicht untergeordnet ist (Goldschmiede sind angeblich durch die Venus beeinflußt). Obgleich die geistige Einheit durch die Interpretation Giehlows gestört würde, der alchimistisches Werkzeug in den zwei Gegenständen erblickt, so erscheint uns seine Deutung doch plausibler; denn die Alchimie als magische oder schwarze Kunst hat zwar keine Verbindung mit der Geometrie, gehört hingegen zu den Saturnberufen.[3] Die Melancholie, dieses fragwürdige Geschenk des Planetengottes Saturn an seine Kinder, ist und bleibt ja das eigentliche Thema des Dürerischen

1) Lange-Fuhse: Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 181.

2) Ein Sprichwort dieser Zeit lautete: „Das Gold wird durchs Feuer erprobt, der Geist durch Mathematik."

3) Eine ganze Anzahl von Dingen auf Dürers Blatt kann bei einigem guten Willen auch als zum alchimistisch-freimaurerischen (rosenkreuzerischen) Symbolkreis gehörig betrachtet werden. So der Zirkel, das Winkelmaß, die Schlüssel, die Kugel, der Stein, die Leiter, der Turm (als Tabernakel), der Regenbogen, der Komet (das hermetische *sperma astrale*). Die Schwärze des Gesichtes der „Melancholie" würde im Sinne der Alchimie der Introversion und dem (ersten) mystischen Tod entsprechen. Vgl. zu der ganzen Zeichen- und Bildersprache H. Silberer: Probleme der Mystik und ihrer Symbolik, passim. Die Beziehung Dürers zur „königlichen Kunst" wäre freilich erst zu beweisen.

Blattes und deshalb kommt der Meßkunst, mag auch Dürer ihren wesenhaften Zusammenhang mit dem scharfsinnigen und erfinderischen Geiste des Melancholikers betonen, im Programm des Stiches doch nur eine sekundäre Bedeutung zu. Auf die saturninische Meßkunst im weiteren Sinne weisen nach der Ansicht Panofsky-Saxls auch die Waage und die Uhr (als Zeitmesserin) hin. Was die Waage anbelangt, so berufen sich die beiden Forscher auf folgende Stelle in der lateinischen Übersetzung des Saturntextes des Abû Ma'šar: *„Eius (sc. Saturni) est . . . rerum dimensio et pondus.“* Ob die Glocke, die die Tageszeiten verkündigt, in einen Vorstellungskreis mit der Uhr gehört oder eine selbständige Bedeutung besitzt (etwa als „Glöckchen des Eremiten“), läßt sich nicht mit Sicherheit ausmachen.

Wenden wir uns nunmehr der Betrachtung der drei Lebewesen[1] — der Frau, des Puttos und des Hundes — zu. Daß zwischen ihnen eine besondere Beziehung besteht, haben auch Panofsky und Saxl erkannt, und zwar scheint der abgemagerte, zusammengekauerte Hund die gleiche depressive, tatenlose Stimmung wie die in sich versunkene Frauengestalt auszudrücken, während das Engelsknäblein, dessen Stellung fast der der „Melancholie“ entspricht, die gegensätzliche — manische — Phase durch seine eifrige intellektuelle Tätigkeit verkörpert. Die Frage nach dem Inhalte dieser Tätigkeit ist hier dem Beschäftigtsein schlechthin gegenüber von nebensächlicher Bedeutung. Untersteht zwar auch der Hund nach astrologischer Auffassung nicht dem Saturn, sondern dem Jupiter, so besitzt er doch sowohl im Sinne Giehlows als auch Panofsky-Saxls eine innere Verwandtschaft mit der saturninischen Melancholie. Für Giehlow ist er der Träger der hieroglyphischen[2] Bedeutung der Milz, „die so wichtige Funktionen bei der Bildung des *humor melancholicus* versieht. Als Hieroglyphe für einen Propheten hat der schlafende Hund der Melencolia eine mystische Bedeutung; sein Bild ist ein Glied in jener Kette von Vorstellungen, die über ihn als mittelalterliches Symbol der Dialektik bis zum Schakal der ägyptischen Priester zurück und weiter vor bis zum Pudel des Faust reichen“ (a. a. O. 1904, S. 76). Panofsky-Saxl, die mit Recht den Versuch Giehlows als mißungen betrachten, den Sinn des ganzen Dürerischen Blattes mit Hilfe der Hieroglyphika des Horapollon zu entziffern, lehnen auch im einzelnen eine ausschlaggebende Beeinflussung Dürers durch die hieroglyphische

1) Über das vierte Lebewesen, die Fledermaus, siehe weiter unten.

2) Giehlow hat außer den Hund nur das Schreibzeug mit dem Horapollon in — keineswegs einwandfreie — Verbindung zu bringen vermocht. (Siehe Panofsky-Saxl, S. 65, Fußnote 1.)

Bedeutung des Hundes bei Horapollon ab und verweisen auf die zur Zeit des Künstlers herrschende Auffassung von dem Hunde als einem ebenso melancholischen als begabten Geschöpf. Dieser unmittelbare Eindruck — den wenigstens einige Hunderassen tatsächlich hervorrufen — ermöglichte es Dürers Künstlerschaft, ein Lieblingsbegleittier[1] als Mittel zur Verstärkung einer subjektiven Stimmungswirkung zu verwenden. Was endlich die geflügelte Frauengestalt der Melancholie selbst anbelangt, so stellt diese nicht mehr eine bestimmte Person, den „*Melancholicus*“ oder die „*Melancholica*“, in genrebildhaft-allegorischer Weise dar, sondern in echt symbolischer Art das personifizierte Wesen eines seelischen Zustandes, der ebensowohl eine vorübergehende Stimmung wie auch die eigentümliche Äußerung einer melancholischen Veranlagung oder einer melancholischen Erkrankung sein kann. (Panofsky-Saxl, S. 68.)

1) Ein Hund erscheint auf allen drei Meisterstichen Dürers. Der friedlich schlummernde Hund des Hieronymus paßt ebensogut in die stille Stube des Heiligen wie das halbverhungerte Tier in den unbegrenzten Raum um die „Melancholie“. Dürers Hundeliebe war sicherlich auch durch unbewußte Komplexe determiniert.

IV

Saturn, Melancholie und Analcharakter

Wer auch nur einen Begriff von den Entstehungsbedingungen eines Kunstwerks besitzt, noch dazu eines solchen wie Dürers „Melancholie", das eine so starke, geheimnisvolle, mit der Bewußtseinspsychologie niemals hinlänglich zu erfassende Wirkung auf den Betrachter ausübt, wird keinen Augenblick glauben, daß der Kupferstich etwa bloß die bildliche Darstellung astrologischer und medizinischer Vorstellungen über den Saturn und die Melancholie ist, mit denen der Künstler durch seine humanistischen Freunde bekanntgemacht wurde. Damit ein von persönlichem Leben erfülltes, wirkliches Kunstwerk geschaffen werde, muß eine bestimmte psychische Verfassung der Anregung von außen entgegenkommen, muß der Künstler spüren, daß hier eine Möglichkeit vorliegt, unbewußte Wunschregungen zu beleben und zu befriedigen, unbewußter Konflikte durch Gestaltung Herr zu werden. Nur aus solchen Antrieben heraus wird auch Dürer zum Grabstichel gegriffen haben. Ist es aber nicht für einen Heutigen unmöglich, ohne wirklich durchgeführte Analyse die geheimen Motive zu erforschen, die im Künstler vor mehr als vierhundert Jahren wirksam waren? Fließen doch gerade bei Dürer die Kenntnisquellen recht spärlich; seine eigenen schriftlichen Aufzeichnungen, ungelenk und trocken, verraten im allgemeinen wenig von seinem Innenleben. Nur die Psychoanalyse, die uns auf kleine und kleinste Zeichen achten gelehrt hat, vermag in dieser Dunkelheit unsere Führerin zu sein; freilich wird es sich bei den Ergebnissen immer nur um einen größeren oder geringeren Grad von Wahrscheinlichkeit handeln, dem der psychoanalytisch Unerfahrene zögern wird Glauben zu schenken. Als Vorbild mag uns eine Untersuchung wie Freuds Studie über „Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da

Vinci“[1] dienen, die durch intuitive Kombination verstreuter, nicht eben zahlreicher Züge aus dem Leben und Schaffen des großen Mannes ein tieferes Verständnis seines in seiner Persönlichkeit wurzelnden Schicksals und seiner Leistungen ermöglicht hat. Allerdings hat Freud ausdrücklich das bedeutsame Problem der künstlerischen Begabung als psychoanalytisch unzugänglich erklärt. Auch Panofsky-Saxl haben sich nicht dem Eindruck zu entziehen vermocht, daß hier mehr vorliegt als „ein, wenn auch noch sehr veredeltes, Temperaments- oder Krankheitsbild“ und daß der Künstler die drei anderen „Komplexionen“ deswegen nicht dargestellt hat, weil er sich eben mit ihnen nicht identifizieren konnte. Sie bezeichnen unter Hinweis auf die melancholische Veranlagung Dürers den Kupferstich als ein geistiges Selbstporträt: „es ist das Antlitz des alten Saturn, das uns anblickt, allein wir haben ein Recht, darin auch Dürers Züge wiederzuerkennen“ (a. a. O. S. 76).

Welches ist aber der psychologische (nicht astrologische) Zusammenhang zwischen dem Planetengott und der Melancholie eines Dürer? In den Lichtstrahlen, die die Psychoanalyse auf „das Antlitz des alten Saturn“ fallen läßt, entdecken wir plötzlich vertraute Züge, die die innere Beziehung zur Melancholie erklären. Saturn-Kronos ist eine Vaterfigur, deren polare Charakteristik sich aus der Ambivalenz[2] der anal-sadistischen Entwicklungsstufe ableitet. Ein besonders hohes Maß von Ambivalenz eignet nun sowohl der Melancholie als auch der (von depressiven Verstimmungen begleiteten) Zwangsneurose,[3] zwei Krankheitsformen, die durch das Verharren der Libido auf der anal-sadistischen Stufe ausgezeichnet sind. In Anlehnung an eine von Róheim[4] angeführte Äußerung Freuds könnte man auch sagen, daß in der Melancholie der mythologische Kampf zwischen Zeus und Kronos ins Ich introjiziert wurde und als Konflikt zwischen Aktual-Ich und Ich-Ideal weiterlebt. Prüfen wir nunmehr mittels unserer neuen psychoanalytischen Erkenntnis die astrologische Hauptquelle der mittelalterlichen Saturnauffassung, den arabischen Text des Abû Maʿšar. Einleitend möchten wir noch daran erinnern, daß die astrologische Wissenschaft auf Grund der magischen Methode der Analogie und der antiken Lehre von den Urqualitäten (warm—feucht—kalt—trocken) die schwarze

1) Ges. Schriften, Bd. IX.

2) Für die Ambivalenz des Kronosbegriffes verweisen wir auf unsere früheren Ausführungen. Die dem Saturnkind empfohlene *amor fati* bedeutet psychoanalytisch die feminine Unterwerfung unter die Vater-Imago.

3) Vgl. hiezu K. Abraham: Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido. (Neue Arbeiten zur ärztlichen Psychoanalyse II), 1924, S. 9.

4) G. Róheim: Nach dem Tode des Urvaters. Imago IX (1923), S. 92.

Galle mit der Erde und dem Saturn in Entsprechung gesetzt hat, da alle drei als eine Kombination von Kälte und Trockenheit aufgefaßt wurden. Nun ist die Erde, wie wir seit Ferenczis vortrefflicher Arbeit „Zur Ontogenie des Geldinteresses“[1] wissen, als ein Kotsymbol zu betrachten und das gleiche gilt hier wohl auch von der schwarzen Galle, die ja übrigens in tatsächlicher physiologischer Beziehung zum Darminhalt steht.[2] Die Eigenschaften der Kälte und Trockenheit sind Reaktionsbildungen des zunehmenden Reinlichkeitssinnes auf die vom Kinde ursprünglich geschätzten Qualitäten der Wärme und Feuchtigkeit der Fäzes. Wir dürfen demgemäß auch das dritte Glied in der Reihe, das kalte, trockene Gestirn Saturn, als Kotsymbol bezeichnen. Vielleicht mindert sich das Befremden über diese Interpretation, wenn wir darauf hinweisen, daß ein anderes Gestirn, der Mond, abgesehen von seiner Mutter- und Phallusbedeutung,[3] für das Unbewußte auch ein urethroanales Symbol darstellt. Die anale[4] Symbolik des Vollmondes ist wohl die bewußtseinsfähigste und geläufigste und leitet sich vor allem aus der runden Gestalt, sekundär vielleicht auch aus den dunkeln Mondflecken (= Kot) ab. Die Beziehungen zwischen Mond, Wasser, Urin und Feuer hat G. Róheim neuerdings an der Hand eines reichen Sagenmaterials ausführlich erörtert (a. a. O. 442 f.). Daß der „brennende“ Harnreiz sich im Traum in einer Feuersymbolik äußert, hat die psychoanalytische Forschung schon vor langer Zeit erkannt. Das Feuer hat anderseits auch bisweilen exkrementelle Bedeutung;[5] so in den mexikanischen Bilderschriften, wo interessanterweise die Ackererde in der nämlichen Art wie die Kriegshieroglyphe Atl-Tlachinolli gezeichnet wird, die ein urethroanales (Feuer—Wasser) Symbol ist.[6] Da die Gestirne in erster Linie als feurige Körper betrachtet werden, mag diese Anschauung ein assoziatives Mittelglied für deren urethroanale Symbolik abgegeben haben. Aus dem innigen Zusammenhang zwischen urethraler und analer Funktion erklärt sich wohl auch die „amphimiktische“[7] Symbolik des Mondes und des Saturn.

1) S. Ferenczi: Bausteine zur Psychoanalyse. 1927, I. Bd., S. 109 f.

2) Cabanis' Satz: „Das Gehirn scheidet Gedanken aus wie die Leber Galle“, wäre noch dahin zu ergänzen: wie der Darm die Exkremente.

3) G. Róheim: Mondmythologie und Mondreligion. Imago XIII (1927), S. 536.

4) Vgl. auch W. Stekel: Die Sprache des Traumes. Wiesbaden 1911, S. 262, Fußnote 1.

5) Kann nach E. Jones auch Flatus symbolisieren.

6) Alice Bálint: Die mexikanische Kriegshieroglyphe Atl-Tlachinolli. Imago IX (1923), S. 403, 411.

7) S. Ferenczi (Versuch einer Genitaltheorie. Internationale Psychoanalytische Bibliothek, Bd. XV, 1924) versteht unter *Amphimixis* die Aneinanderlehnung analer und urethraler Tendenzen.

Den Beweis für die Beziehung des Saturn zur Urethralität werden wir im folgenden erbringen. Wir wollen nunmehr die dem Saturn und den von ihm angestrahlten Menschen zugeschriebenen Eigenschaften und Zuordnungen nach ihrer Herkunft aus analer, urethraler und sadistischer Quelle klassifizieren. Als Grundlage dient uns der mehrfach erwähnte Saturntext des Abû Maʿšar. Vorausgeschickt sei, daß sich die meisten Bestimmungen aus den mythologischen Saturn-, Kronos- und Chronosvorstellungen (Vaterkomplex) ableiten lassen und nur wenige bloß auf Erkenntnisse der antiken Astrologie zurückgehen (vgl. Panofsky-Saxl, II. Anhang); aus diesem Grunde und mit Rücksicht auf die besonderen Beziehungen zwischen Sadismus und Analerotik lassen sich auch zahlreiche Bestimmungen in mehr als eine Rubrik einreihen.

Anal:[1] Kalt, trocken, bitter, schwarz, schwer, stinkender Wind, ißt viel, treu in der Liebe (= beharrlich, ausdauernd), Arbeiten des Pflügens und der Landwirtschaft, Besitzer der Landgüter, Gedeihen der Ländereien, Bautätigkeit,[2] Wohnstätten, Schätzung der Sachen und Teilung der Ländereien, Menge des Besitzes und der Landgüter, Geschenke, Traurigkeit, Einsamkeit, Menschenscheu, Wahrhaftigkeit (moralische Reinlichkeit), Langsamkeit und Bedächtigkeit, Verständnis, Erfahrung, vieles Nachdenken,[3] Fernsein des Sprechens, Stolz, Anmaßung und Prahlerei, Beharrlichkeit und Festhalten an einem Weg, schwerfällige Leute, Furcht, Schicksalsschläge, Sorgen und Trauer, Trübsal, große Armut, Tote, Erbschaften,[4] Totengräber, Leichenschänder, Friedhofsdiebe, alte Dinge, Geizige, Leute, welchen die Weiber am Herzen liegen (Beziehung zum Geldkomplex?), Gerber,[5] Leute, welche

1) Unerläßlich zum Verständnis des Folgenden ist die Kenntnis der wichtigsten psychoanalytischen Arbeiten über den Analcharakter. (Freud: Charakter und Analerotik. Ges. Schriften, Bd. V. E. Jones: Über analerotische Charakterzüge. Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse. Bd. V, 1919. K. Abraham: Ergänzungen zur Lehre vom Analcharakter. In: Psychoanalytische Studien zur Charakterbildung. Internationale Psychoanalytische Bibliothek, Bd. XVI, 1925.)

2) Saturn gilt schon bei den Astrologen der Kaiserzeit als „Herr der Hölzer und Steine". Steine und Hölzer sind Umwandlungsprodukte des infantilen koprophilen Interesses. Vgl. auch Jones, a. a. O. S. 88.

3) Die guten intellektuellen Eigenschaften sind vor allem dem „Zwangscharakter" eigentümlich, den ein Vorwiegen der analen und sadistischen Triebkomponente auszeichnet. Die oben erwähnte Bezeichnung der Kontemplation oder geistigen Konzentration als *compressio* verrät die „Analisierung" des Denkaktes.

4) Nach E. Jones (a. a. O. S. 82) ein Kotsymbol. Die Gedankenverbindung führt über den Begriff des hohen Wertes und über die Vorstellung der endgültigen Trennung von etwas, der „Hinterlassenschaft".

5) „Die Lederarbeit gehört, wie die deutschen Kalender sich ausdrücken, zu den ‚Gewerben, die da stinken', und diese wiederum gehören zum Saturn, weil er selbst

die Dinge zählen, Zauberer (schwarze Kunst, Alchimie), Eunuchen, langes Nachdenken, Wortkargheit, Geheimnisse, er teilt niemanden mit, was er denkt oder empfindet und läßt es niemanden merken, er kennt jede dunkle (geheimnisvolle) Sache, Elend, Fragen der Langweile.[1]

Urethral:[2] Feuchtigkeit, Arbeiten der Feuchtigkeit, Wasser und Flüsse, Seereise.

Vaterkomplex:[3] Großväter, Väter und ältere Brüder, Scheiche, rauh (dicht behaart), Verständnis, Erfahrung, vieles Nachdenken, Zauberei, Vornehme und Sklaven, Reitknechte (?), Aufrührer, Plebs, Eunuchen, Entehrte, Räuber,[4] Täuschung, List, Ränke, Fesseln, Fußfesselung, Gefängnis, Elend, diejenigen, die einander bekämpfen, ißt viel, schwierige Lage, Schikanen, Bedrängnis, Verderben, lange Abwesenheit von der Heimat, weite, schlimme Reisen, Tote, Totenklage, Erbschaft, Verwaisung.

Sadismus: Moralische Schlechtigkeit, geheimer Haß, Schaden, Hochmut und tyrannisches Wesen, Stolz, Anmaßung und Prahlerei, diejenigen, welche sich die Menschen dienstbar machen und die Herrschaft lenken, jederlei Anwendung von Bösem, Gewalt, Vergeltung und Zorn, diejenigen, welche einander bekämpfen, Fesseln, Fußfesselung, Gefängnis, wünscht niemandem etwas Gutes, Entehrte und Räuber, wenn er zornig wird, kann er sich nicht beherrschen, Schikanen, Bedrängnis, Verderben.

Unbestimmt: Unterpfand (mythologisch nicht belegt. Im Zusammen-

---

stinkend war — entweder in seiner Eigenschaft als Totengott oder aber ... in seiner Funktion als Saturnus Stercutius oder Sterculius, d. h. als Gott des Ackerdüngers" (Panofsky-Saxl, S. 60).

1) Die Disposition des anal-sadistischen Typus zur Langweile wurde von mir in einem in der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung am 7. März 1928 gehaltenen (noch nicht veröffentlichten) Vortrag über „Die Reaktion auf das Neue" behandelt.

2) Vielleicht enthalten die vom Saturn beherrschten Tierkreiszeichen Steinbock und Wassermann einen Hinweis auf die anal-sadistische und urethrale Natur des Sterndämons. Der magische Experimentator L. Staudenmaier („Die Magie als experimentelle Naturwissenschaft", Leipzig 1912) behauptet ja, daß gewisse boshafte, als Bocksgestalten personifizierte Teilseelen an die Funktion bestimmter Darmpartien gebunden seien (S. 72, 112). Nach Luthers Behauptung könne der Teufel vertrieben werden, wenn man einen Wind lasse.

3) Die für das Greisenalter charakteristische Regression zur anal-sadistischen Stufe läßt es verständlich erscheinen, daß anal-sadistische Charakterzüge in Beziehung zum Vaterkomplex treten.

4) Anspielung auf die Entmannung und den Sturz des Kronos. — Sowohl der Saturn als auch dessen Kind, der Melancholiker, werden bisweilen als Stelzfuß (Anspielung auf die Entmannung) abgebildet. Saturn wird auch als hinkender Mann, mit der Sichel in der Rechten (Attribut des römischen Saatengottes Saturn und Werkzeug, mit dem Kronos Uranus entmannte) geschildert.

hang mit den Fußfesseln erwähnt. Das Saturnbild in Rom trug wollene Fesseln. Beziehung zur Kastration?)

Im Hinblick auf eine für die Deutung des Dürerischen Stiches wichtige Bestimmung sei noch ein den Saturn betreffender deutscher Kalendertext, der fast aus demselben Jahre stammt wie die „Melencolia", angeführt:[1] „Saturnus der höchst oberst Planet ist mannisch, bös, kalt und trucken, ain veind des Lebens und der Natur, ain bedeuter der münich, ainsiedel, claussner, der ser alten leut. Melancolici, hefner, ziegler, ledergerber, Schwartzferber, permenter, der ackerleut, klayber, badreyber, Schlot- und winkelfeger und alles schnöden volcks, die mit stinkenden wasserigen unsaubern dingen umgehn. Er bezaichet aus den Künsten die Geometrei; die alten köstlichen vesten Ding und werck der Stete vesst und hewser . . ." Psychologisch bemerkenswert erscheint in dieser Aufzählung die Zusammenstellung der Melancholiker mit den Leuten, die ein mehr oder weniger unsauberes Gewerbe ausüben, ferner die Erwähnung der Geometrie, einer rein formalen Wissenschaft, unmittelbar im Anschluß an die Letztgenannten. In anderen Schriften[2] erscheint die Geometrie (Erdmessung) in Verbindung mit der Geographie (Erdbeschreibung) und Agrikultur (Erdbebauung) dem Saturn unterworfen. Zweifellos stellt ja das Interesse für Geometrie eine hochgradige Sublimierung analer Interessen dar und gleichzeitig eine Reaktionsbildung auf das Verhalten zum Kot und seinen Symbolen, wie ja überhaupt alles Messen (auch Zeit- und Wertmessen) in dieser Sphäre wurzelt; daneben dürfen natürlich nicht die anderen sexuellen Quellen[3] (Schautrieb, Berührungsdrang, namentlich in bezug auf den Körper der Mutter = Erdmutter)

1) Leonhard Reynmann: Nativitet-Kalender, Nürnberg 1515. Fol. D II V. (Bei Panofsky-Saxl, S. 62, Fußnote 3.) Auch Giehlow ist bereits auf diese Stelle aufmerksam geworden.

2) So in Giulio Camillos „Idea del Teatro" (Florenz 1550, p. 45 f. — Zitiert bei Panofsky-Saxl, S. 63, Fußnote 2).

3) Ich führe eine bezeichnende Stelle aus Multatulis Briefen (herausgegeben von W. Spohr, 2 Bände, S. 72 f.) an: „...Ich hoffe, ich hoffe, eine vereinfachte Methode für die Trigonometrie zu finden. Alle Schüler werden mir dankbar sein. Ich habe noch viele andere Dinge von dieser Art zu untersuchen. Es ist herrliche Poesie, das Aufheben des keuschen Gewandes der Natur, das Suchen nach ihren Formen, das Forschen nach ihren Verhältnissen, das Betasten ihrer Gestalt, das Eindringen in die Gebärmutter der Wahrheit. Siehe da die Wollust der Mathematik!

Und — ich Tor — ich bin ihr Freund! Wahrlich, sie stößt mich nicht zurück, ergibt sie sich gleich nicht mühelos. Just Mysterium genug, um gewünscht und begehrt und angebetet zu bleiben. Nicht genug, um den stürmischen Bewerber mutlos zu machen. Ich habe ihre Fußknöchel, ihre Knie gesehen, ja die Hüfte und die Lenden, dann und wann... aber, aber, dann stößt sie mich weg und flieht dahin, Daphne, die

vernachlässigt werden. Im Sinne I. Hermanns[1] wäre man versucht, auch als fakultogenen Faktor bei der geometrischen Begabung die konstitutionell verstärkte Handerotik anzusprechen. Die Beherrschung der äußeren Formen unter Vernachlässigung des Inhaltlichen scheint, als Reaktionsbildung betrachtet, eine Quelle in dem infantilen manuellen Spiel mit den Fäkalmassen zu besitzen. Dieser Formalismus hängt vielleicht auch mit dem Todeskomplex zusammen, wie auf Grund der Eigenschaften des Kalten und Toten bereits Hermann vermutet hat, der allerdings nicht die durch den Sadismus hergestellte Verbindung des Todestriebes mit der analen Sphäre (aus der das Formale reaktiv hervorgeht) und die unbewußte Identifizierung von Leiche und Fäzes[2] in Betracht zu ziehen Anlaß hatte. Die eigentliche Handerotik äußert sich primär in dem Wunsche des Kindes, sich an die Mutter anzuklammern, ihre Formen abzutasten, liefert auch einen Beitrag zur Schaulust und wird später zum formalen Talente[3] sublimiert. Ein paar Beispiele, die ich einer verdienstlichen Arbeit der Frau Dr. H. v. Hug-Hellmuth über „Einige Beziehungen zwischen Erotik und Mathematik“[4] entnehme, mögen die vorhergehenden Behauptungen unterstützen und eine Deutung des Dürerischen Stiches vorbereiten helfen. Hug-Hellmuth verweist einmal darauf, daß sich die Wissenschaft der Geometrie noch heute in den meisten Sprachen der Ausdrücke Schenkel, Sinus, Nabelpunkt (bei gewissen gekrümmten Flächen) bedient. Die Wissenschaft selbst wird als Weib personifiziert. Solchen Personifikationen begegnet man schon bei indischen Mathematikern; wir finden sie wieder in einem im sechzehnten Jahrhundert erschienenen Werk, in der „Margaritha Philosophica“ des Karthäuserpriors Gregor Reisch. Auf dem Titelbilde jenes Teiles, der die Geometrie behandelt, hält eine weibliche Gestalt, die die Geometrie darstellt, in der Rechten einen Zirkel, mit dem sie Längen an einem Fasse abzumessen im Begriffe steht; auf diesem liegt ein eingeteilter Maßstab, ein Hinweis auf die Visierkunst. In der Linken hält sie einen als Winkel-

sie ist, Sylphe, die sie ist, Irrlicht, Courtisane, Jungfrau... Und bei alledem die große, mächtige Isis, die Frau Jehovah, die ist, war und sein wird, unveränderlich, unantastbar, unvernichtbar: das Sein, die Wahrheit.“

1) I. Hermann: Gustav Theodor Fechner. Imago XI (1925), S. 407 f.

2) Siehe E. Jones: Einige Fälle von Zwangsneurose. Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen, IV (1912), S. 582; ferner K. Abraham: Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido, S. 32, und G. Róheim: Nach dem Tode des Urvaters, S. 109, Fußnote 3.

3) Die Hand wird auch eine Dienerin des nach außen gewendeten Todestriebes, der mit dem Formalismus in Beziehung steht (I. Hermann).

4) Imago IV (1915), S. 66 f.

instrument zu benützenden Quadranten. Hug-Hellmuth bemerkt hiezu „Daß Frau Geometria die Abmessungen gerade an einem Fasse vornimmt, kann nicht allein einen Hinweis auf den praktischen Wert ihrer Kunst bedeuten. Berücksichtigen wir die symbolische Bedeutung hohler Körper im Traume, so haben wir damit vielleicht die unbewußte Absicht des Verfassers erraten.“ In Kaestners Geschichte der Mathematik (II. Bd., S. 663) findet sich ferner folgende Stelle: „Ein Bild Typus Geometriae. Eine Matrone, gar nicht so hübsch wie die Musik, hält in der linken Hand ein geometrisches Quadrat, in der rechten einen Zirkel, vor ihr ein Faß mit Visierstabe längs darüber, im Hindergrund ein Schiff mit Rudern.“

Die angebliche besondere Begabung des saturninischen Menschen (des Melancholikers) für mathematisches Denken überhaupt[1] hat im Mittelalter im dreizehnten Jahrhundert eine interessante psychologische Begründung durch den Scholastiker Heinrich von Gent gefunden, der gegen den Aristotelismus des Albert von Bollstädt und Thomas von Aquino eine dem augustinischen Platonismus angenäherte Lehrweise verteidigte. Er unterscheidet zwei Arten von Menschen: die rein metaphysisch gerichteten Geister, deren Denken von allen anschaulichen Bedingungen befreit ist, und die anderen, die eine Vorstellung nur denken können, wenn sie das Vorgestellte räumlich anzuschauen vermögen: „Ihr Intellekt kann nicht hinaus über die Grenze ihrer Anschauung ... sondern was immer sie denken, ist etwas Räumliches (Quantum) oder besitzt doch einen Ort im Raume wie der Punkt. Daher sind solche Leute melancholisch und werden die besten Mathematiker, aber die schlechtesten Metaphysiker, denn sie vermögen es nicht, ihren Geist emporzuspannen über die räumliche Vorstellung, auf der die Mathematik beruht.“ Der neuplatonische Humanist Pico della Mirandola führt diese Stelle in seiner Apologie *(Apologia, de descensu Christi ad inferos disputatio)* an und daraus leiten Panofsky und Saxl (S. 72 f.) die Vermutung ab, daß Dürer auf dem Wege über die deutschen Humanisten mit der Anschauung Heinrichs von Gent bekannt wurde. In diesem Zusammenhange zitieren sie auch einen mehr scherzhaft gemeinten Ausspruch Luthers: „Die Artzney macht Krancke, die Mathematic Travrige, und die Theology Sündhaffte Leut.“ Die theologisch begründete Theorie des Scholastikers erklärt also den Zusammenhang zwischen Melancholie und mathematischer

1) Das Interesse für Mathematik, das Melancholiker zeigen sollen, mag sich vielleicht auch manchmal daraus erklären, daß die der Linderung ihrer abergläubischen Saturnfürchtigkeit dienende Astrologie die mathematische Methode anwendet.

(wohl mehr: geometrischer) Begabung damit, daß der visuelle Typus (Beziehung zum infantilen Schautrieb?) unfähig ist, die Ideen, etwa die eines extramundanen „Nichts" oder einer intramundanen „Existenz ohne Körper" (z. B. eines Engels), zu erfassen, und deshalb (aus religiösen Motiven) melancholisch wird. Liegt hier nicht vielleicht die Rationalisierung eines unbewußten Konnexes zwischen verbotenem Schauen und Schuldgefühl vor?

Im Rahmen des allgemeinen Problems Talent und Psychopathie hat übrigens die psychiatrische Wissenschaft auch die Verknüpfung von mathematischer Genialität und Psychopathie hervorgehoben. P. J. Möbius[1] fand gerade unter Mathematikern sehr viele Psychopathen und W. Lange-Eichbaum behauptet in seinem Werke „Genie — Irrsinn und Ruhm" (S. 345), daß auch die originellsten und bedeutendsten unter den weiblichen Mathematikerinnen ausgesprochene Psychopathinnen waren: er nennt Gaetana Agnesi und Sophie Germain.

Vom psychoanalytischen Standpunkte durchsichtiger ist die dem Alchimisten zugeschriebene Neigung zur Melancholie; sie wurzelt im analen Charakter, der sowohl dem Adepten der Goldmacherkunst als auch dem Melancholiker[2] eigen ist. In Marsiglio Ficinos „Buch des Lebens" lauscht der Melancholiker, von alchimistischen Arbeiten ermüdet, bei einer vollbesetzten Tafel dem Spiel eines Harfners.[3] Hier wird also die Beschäftigung mit der „schwarzen Kunst" als für den Melancholiker typisch betrachtet. Die Bedeutung der Exkremente und der damit in Beziehung stehenden infantilen Zeugungstheorien für die alchimistische Symbolik geht aus H. Silberers wertvoller Untersuchung über die „Probleme der Mystik und ihrer Symbolik" (S. 81, 87, 89, 92 f., 259) unzweideutig hervor. So wird die *prima materia* (Urmaterie) der Alchimie mehrfach mit dem Darmkot identifiziert, die menschlichen Fäkalien (oder eine sonstige faulende Substanz) werden als Zeugungsstoff aufgefaßt. Diese Idee spielt auch bei den Versuchen zur Herstellung des Homunculus[4] und in der Schule der sogenannten Ster-

1) Über die Anlage zur Mathematik. Leipzig 1900. — Er führt (S. 128) von berühmten Mathematikern an: Ampère, Fourier, J. Bolyai, Codazzi, Leverrier.

2) Jones bemerkt in seiner Arbeit „Über analerotische Charakterzüge" (S. 76): „In jedem leicht erregbaren und chronisch mißgelaunten Menschen können wir einen falsch behandelten kindlichen Analerotiker vermuten." — Der anale Charakter scheint sich nach Abraham (Ergänzungen zur Lehre vom Analcharakter, S. 32) in manchen Fällen auch physiognomisch durch einen mürrischen Gesichtsausdruck bemerkbar zu machen.

3) Giehlow, a. a. O. 1903. — Siehe auch das Straßburger „Nüw Destillierbuch". Es handelt sich dort um eine deutsche Übersetzung Ficinos.

4) Vgl. H. Silberer: Der Homunculus. Imago III (1914).

koristen[1] eine große Rolle. Eine andere Verbindung zwischen dem saturninischen Melancholiker und dem Jünger der hermetischen Kunst (oder Alchimie im weiteren Sinne) führt über den Vergleich des Menschen im Initialstadium der Demut und Ergebung mit dem Blei, dem weichen, dunkeln Metall, das den Namen des Saturn trägt (♄). Die hermetische Kunst reicht nämlich über das bloß Chemische und Physikalische hinaus, da ihr Subjectum — der Mensch ist; man könnte sie geradezu als seelische Alchimie bezeichnen.[2]

Die Wirkung der Musik als eines antimelancholischen Heilmittels (vgl. die Holzschnittillustration aus Marsiglio Ficinos „Buch des Leben") erklärt sich wohl auch aus ihrer analerotischen Bedeutung; daß daneben durch die Macht der Töne verdrängte Wunschregungen genitalen und egoistischen Charakters befreit werden, ist natürlich ohne weiteres zuzugeben. Ferenczi[3] und namentlich E. Jones[4] haben in überzeugender Weise dargetan, daß das infantile Interesse für das Geräusch, das den Flatus begleitet, im späteren Leben zur Musikalität sublimiert werden kann; für den Erwachsenen stellt im Unbewußten die Musik symbolisch die Darmgase vor. Die abstoßendste und gröbste Vorstellung eignet sich ja gerade am besten zur Grundlage einer höchstwertigen Sublimierung. Oder wie Freud[5] es ausgedrückt hat: „Was im einzelnen Seelenleben dem Tiefsten angehört hat, wird durch die Idealbildung zum Höchsten der Menschenseele im Sinne unserer Wertungen." Jones verweist in diesem Zusammenhange auch auf die Tatsache, daß Hermes (Merkur) nicht nur der Gott der Musik war, sondern auch der Winde, der Sprache und des Geldes. Nun hat aber der Verfasser der *„libri de Vita triplici"*, Marsiglio Ficino, gerade eine besonders innige Verwandtschaft zwischen Merkur und Saturn festgestellt (Panofsky-Saxl, S. 36, Fußnote 3).

Die Assoziation Musik — saturninische Melancholie durch das unbewußte Mittelglied: Flatus erfährt auch noch eine Bestätigung durch den Hinweis auf die übrigen antisaturninischen Heilmittel. Da heißt es, daß bei melancholischer Veranlagung der Unterleib stets durch Klistiere zu reinigen und

1) Saturn heißt auch Stercutius oder Sterculius als Gott des Ackerdüngers.

2) Das Verhältnis zur chemischen Praxis gleicht etwa dem der Freimaurerei zur praktischen Baukunst.

3) Bausteine zur Psychoanalyse I, S. 180.

4) Zur Psychoanalyse der christlichen Religion (Imago-Bücher, Bd. XII), S. 55. Die Bedeutung der analerotischen Zone wird auch von S. Pfeifer in seiner Arbeit über „Musikpsychologische Probleme" (Imago IX 1923, S. 459) betont.

5) Das Ich und das Es. Ges. Schriften, Bd. VI.

jegliche Unmäßigkeit zu vermeiden sei; Spazierengehen, geeignete Speisen, Körpermassagen werden gleichfalls im Hinblick auf den Verdauungsprozeß empfohlen. Die Vorschreibung von Medikamenten, die aus allerlei Pflanzenstoffen bereitet werden, erfolgt aus demselben Grunde; für die Auswahl der Heilpflanzen ist auch der Geruch sehr bedeutsam, bei einigen von ihnen werden überhaupt bloß die Gerüche eingeatmet. Auch hier ist die Verbindung mit der analen Sphäre gegeben; denn die Beziehung des Geruchsinnes zur Koprophilie (Riechen der Fäzes und der Darmgase) ist der Psychoanalyse wohlbekannt und die besonders betonte Riechlust von ihr als analer Charakterzug erkannt worden.

V

Dürers Lebensgeschichte und Persönlichkeit

So vorbereitet, können wir jetzt darangehen, den symbolischen Gehalt des Dürerischen Stiches psychoanalytisch zu deuten. Der latente Sinn mancher Einzelheit der Komposition wird ja ohnedies schon beim Lesen der vorhergehenden Ausführungen klargeworden sein. Noch aber wissen wir zu wenig von der Lebensgeschichte des Künstlers. Wir müssen also zunächst das Wichtigste daraus mitteilen.

Albrecht Dürer wurde am 21. Mai 1471 in Nürnberg als drittes Kind eines armen Goldschmiedes geboren und bei der Taufe nach ihm benannt. Er galt als besonderer Liebling seines Vaters. Dieser scheint ein wortkarger, rechtlich denkender, tüchtiger Handwerker gewesen zu sein, der einen schweren Lebenskampf zu bestehen hatte und auch dem Sohne anfangs Hindernisse in den Weg legte, bevor er sich entschloß, den fast ausgelernten Goldschmied Maler werden zu lassen. Albrecht hat ihn zweimal porträtiert. Des Malers Mutter Barbara hatte noch als halbes Kind, mit fünfzehn Jahren den über vierzig Jahre alten Mann geheiratet und gebar ihm im ganzen achtzehn Kinder. Es fällt schwer, daran zu glauben, daß sie einst „eine hübsche, gerade Jungfrau“ war (wie ihr Sohn Albrecht sie nennt); denn wir kennen ihr Bild nur aus jener unheimlich realistischen Kohlenstiftzeichnung, die Dürer einige Wochen vor ihrem Tode (am 19. März, sie starb am 16. Mai 1514) von ihr angefertigt hat. Über den Eindruck, den der eingefallene Kopf der alten Barbara Dürerin macht, urteilt ein Kenner wie Heinrich Wölfflin (a. a. O. S. 1): „Jene Zeichnung ist das Bild eines Weibes, das von vielen Geburten erschöpft, in Not und Arbeit sich völlig aufgezehrt hat und das verschrumpfte Gesicht mit den schielenden, vortretenden Augen hat etwas Dumpfes und Hoffnungsloses, das fast erschreckend

wirkt." Sie war sehr fromm; Albrecht Dürer schreibt in seinem Gedenkbuch,[1] daß sie stets um sein und seiner Brüder Seelenheil besorgt war und es an Ermahnungen nicht fehlen ließ. Ihre ständige Redensart war: „Geh' im Namen Christi!" Der Vater starb im Jahre 1502; zwei Jahre nach dessen Tode nahm Dürer die gänzlich mittellose Frau zu sich ins Haus. Nachdem sie neun Jahre bei ihm gewesen (was Dürer in seinem Gedenkbuch hervorhebt), erkrankte sie schwer, starb aber erst über ein Jahr später. Es verdient erwähnt zu werden, daß Dürer in seinen schriftlichen Aufzeichnungen, die im allgemeinen nur Tatsachen in trockenem Tone berichten und viele pedantische Zahlenangaben bringen, dreimal warme, ja wahrhaft ergreifende Worte gefunden hat: nach dem Tode seiner Eltern und nach der Aufhebung Luthers bei dessen Rückkehr vom Reichstage zu Worms (4. Mai 1521). In seiner Angst um das Schicksal Luthers („Und lebt er noch oder haben sie ihn gemördert, das ich nit weiß . . ." Lange-Fuhse, a. a. O. S. 165) ruft er Erasmus von Rotterdam mit leidenschaftlichem Pathos an, als Streiter Christi gegen das Papsttum aufzutreten. („Reit hervor, du Ritter Christi!") Aus dieser Stelle des Tagebuches der niederländischen Reise spricht der aufrührerische Sohn, während der liebende, von Schuldgefühl bedrückte seinen tiefen Schmerz über den Tod von Vater und Mutter dem Gedenkbuch anvertraut. Über den am 20. September 1502 erfolgten Tod des Vaters schreibt er u. a. (Lange-Fuhse, a. a. O. S. 12): „. . . Den ich todt mit großen Schmerzen ansach, des ich nit wirdig bin gewesen, bei seinem End zu sein . . . Der barmherzige Gott helfe mir auch zu eim seligen End. Und hätt mein Mutter eine betrübte Wittwe gelossen, die er mir allweg grosslich lobet, wie sie so ein frumm Frau wär. Deshalb ich mir fürnimm, sie nimmermehr zu lossen." Noch ausführlicher ergeht sich Dürer über den Tod seiner Mutter (Lange-Fuhse, a. a. O. S. 13). Nachdem er zunächst über ihre große Frömmigkeit gesprochen hat, fährt er fort: „. . . Diese meine frumme Mutter hat 18 Kind tragen und erzogen, hat oft die Pestilenz gehabt, viel andrer schwerer merklicher Krankheit, hat große Armut gelitten, Verspottung, Verachtung, höhnische Wort, Schrecken und große Widerwärtigkeit, noch ist sie rochselig [rachsüchtig] gewest." Dürer beschreibt dann in allen Einzelheiten ihr Sterben, das am 16. Mai[2] 1514 stattfand („in ihrem Tod sach sie viel lieblicher, dann do sie noch das Leben hätt"), und schließt mit den Worten: „Dovan hab ich solchen Schmerzen gehabt, daß ichs nit aussprechen kann. Gott sei ihr gnädig."

1) Lange-Fuhse: Dürers schriftlicher Nachlaß. Gedenkbuch, S. 13.
2) Dürer nimmt irrtümlicherweise den 17. Mai an.

Von derartigen Gefühlsäußerungen, die dem verschlossenen Manne nur schwer zu entreißen waren, hört man nichts weder in bezug auf die Geschwister (einer seiner Brüder, Hans, war gleichfalls Maler, eine Zeitlang am Hofe des Polenkönigs tätig und in die Wiedertäuferbewegung verwickelt) noch in bezug auf die eigene Frau. Sie hieß Agnes Frei und stammte aus vermögendem Hause. Dürer hatte sie in jungen Jahren — nach der Sitte der damaligen Zeit durch Vermittlung seines Vaters — geheiratet und lebte mit ihr bis zu seinem Tode in einer durch keinerlei Leidenschaften beglückten und getrübten Ehe. Die bei Genies häufig vorkommende Kinderlosigkeit war auch sein Los. Zwischen dem Künstler und der nüchternen Frau mit den stumpfen Zügen scheint keine herzlichere Gefühlsbeziehung bestanden zu haben. Deswegen muß sie aber noch keine Xanthippe gewesen sein, als die sie bisweilen hingestellt wird.[1] Welchen Einfluß Dürers Reisen auf sein Liebesleben ausgeübt haben oder auch: inwiefern diese Reisen durch seine Erotik mitbedingt waren,[2] darüber sind höchstens Vermutungen erlaubt. Im Jahre 1495 — kurz nach seiner Vermählung — dürfte er das erstemal in Italien gewesen sein. Von der sinnlichen Luft dieses Landes ist in den Stoffen, mit denen er sich nach seiner Rückkehr beschäftigte, nichts zu spüren. Damals entstand die Holzschnittfolge der Apokalypse und der Passion des Herrn. Dazu ist freilich zu bemerken, daß man um die Jahrhundertwende allgemein den Untergang der Welt erwartete. Überall sah man Zeichen und Wunder. Es wirkt fast wie der Beginn einer Massen-Schizophrenie. Aus jener Zeit (1498) stammt auch der bekannte Spruch: „Ich leb und weiß nit wie lang, ich stirb und weiß nit wann, ich fahr und weiß nit wohin, mich wundert, daß ich fröhlich bin."

Als reifer Mann kommt Dürer im Herbst 1505 zum zweitenmal nach Italien. Die Wirkung dieser Reise scheint viel nachhaltiger gewesen zu sein. Wir wissen einiges darüber aus den Briefen, die der Künstler aus Venedig an seinen väterlichen Freund Pirckheimer schrieb. Dürers Vater war seit drei Jahren tot. Er redet Pirckheimer folgendermaßen an (Lange-Fuhse, a. a. O. S. 21): „. . . Wann ich hab kein anderen Freund auf Erden denn Euch . . . Wann ich halt euch nit anderst denn für einen Vater." Dichterische Phantasie[3] hat den Künstler mit Venezianerinnen in gefühlvolle Liebes-

1) „Es gibt an dieser Ehe nichts zu retten; denn sie ist elend", urteilt Wilhelm Hausenstein (Albrecht Dürer. Die Neue Rundschau, August 1928).

2) Vgl. hiezu meine Arbeit: Zur Psychoanalyse des Reisens. Imago I (1912).

3) Hermann Kosel in seinem Roman „Albrecht Dürer" (Berlin 1923/24). — In Nürnberg findet man das Bild einer Venezianerin von Dürers Hand (seine Geliebte?).

beziehungen bringen wollen; dem Lebemann Pirckheimer hat er keine schriftlichen Geständnisse[1] darüber gemacht (wenigstens sind keine erhalten). Bei der schwach entwickelten Objekterotik Dürers glauben wir viel eher, daß die Veränderung in seinem Triebleben fast ausschließlich seiner Kunst zugute kam. Venedig hat Dürer überhaupt erst zum Maler gemacht (Wölfflin, a. a. O. S. 9), in Venedig erwuchs auch seine an Leonardo gemahnende Forderung, daß der Maler eine vollkommene theoretische Einsicht in seine Kunst haben müsse. Ungern dachte er an seine nordische Heimat. „O wie wird mich nach der Sunnen frieren, hie bin ich ein Herr, doheim ein Schmarotzer." Fünfzehn Jahre später tritt Dürer seine dritte und letzte große Reise an. Ursprünglich zu geschäftlichen Zwecken unternommen,[2] gewann die Fahrt nach den Niederlanden, bei der der Fünfziger diesmal von seiner Frau begleitet wurde, für ihn eine große seelische Bedeutung. Er wurde wieder zum Maler (Wölfflin) und erlebte als Künstler eine Art zweiter Pubertät. In seinen Tagebuchnotizen hat uns Dürer einen ausführlichen, vom Glück des Schauens erfüllten Bericht über die Reise hinterlassen. Aber in pedantischer Weise verzeichnet er darin auch die kleinsten Geldauslagen („1 Stüber für eine Schachtel. Ich hab 4 Stüber zum Trinkgeld geben, und dem Doktor 6 Stüber")[3] — dies auch unmittelbar im Anschluß an hochpathetische Stellen wie jene, wo Dürer, der im Herzen auf seiten der Reformation stand, Erasmus anruft, als Streiter Christi hervorzutreten. Knapp sieben Jahre nach seiner Rückkehr starb er an einem Leiden, das er sich schon auf seiner niederländischen Reise zugezogen haben soll. Näheres darüber ist nicht bekannt.

Ein Werk wie die „Melancholie", das so unmittelbar als Selbstbekenntnis wirkt, läßt das Interesse für die psychologische Artung des Schaffenden besonders begreiflich erscheinen. Zu den paar Zügen, die wir bereits angedeutet haben, wären noch folgende hinzuzufügen. Zweifellos war Dürer in der Grundstimmung depressiv,[4] gedrückt. Sein Zeitgenosse Melanch-

1) Dagegen gebraucht er in einem Brief an Pirckheimer folgende zynischen Worte über Agnes: „Und als Ihr schreibt, ich soll bald kommen, oder Ihr wollt mirs Weib kristieren (klistieren), ist Euch unerlaubt, Ihr brautt sie denn zu Tod" (Zitiert bei W. Hausenstein, a. a. O.).

2) Er wollte sich vom Nachfolger Maximilians I., dem jungen Kaiser Karl V., das Jahresgehalt neu bestätigen lassen.

3) Lange-Fuhse, a. a. O. S. 165.

4) Nach astrologischer Auffassung wurde Dürer unter dem Zeichen des Löwen geboren. Solche Menschen sollen immer etwas zur Melancholie neigen (O. A. H. Schmitz: Der Geist der Astrologie. München 1925, S. 228).

thon spricht von der *melancholia generosissima Dureri*,[1] die Wahl so ernster Stoffe wie der Apokalypse und der Passion bestätigt diese Auffassung, desgleichen ein Ausspruch Dürers über den Nutzen seiner Kunst: „Durch Malen mag angezeigt werden das Leiden Christi." Man muß freilich auch die Stimmung der damaligen Zeit berücksichtigen, um zu verstehen, in welche seelische Bedrängnis tiefer veranlagte Menschen (z. B. Luther) durch die Einwirkung einer angstvoll auf das Weltenende harrenden Umwelt geraten konnten. In seinem Gedenkbuch erwähnt Dürer einen wunderbaren Regen von Kreuzen, den er im Jahre 1503 erlebt haben will; er berichtet auch ausführlich über einen Angsttraum aus dem Jahre 1525, in dem ungeheure Wasserfluten vom Himmel herabstürzten,[2] und ergänzt die Schilderung noch durch ein Bild. Ob er sich selber für einen Melancholiker gehalten hat, ist fraglich. An einer einzigen Stelle seiner Schriften kommt das Wort Melancholie vor. In der (nicht gedruckten) Vorrede zum „Unterricht der Malerei" oder „Speis der Malerknaben" heißt es (Lange-Fuhse, a. a. O. S. 283): „Das Sechst, ob sich der Jung zuviel übte, dovan ihm die Melecoley überhand mocht nehmen, daß er durch kurzwelig Saitenspiel zu lehren dovan gezogen werd zur Ergetzlichkeit seines Geblüts." Diese Äußerung erinnert auffallend an eine früher erwähnte des Arztes Constantinus Africanus, nach der die Melancholie eine Folge geistiger Anstrengung sei. Auch die Empfehlung der Musik zur Bekämpfung der Melancholie verrät den nämlichen ärztlichen Ursprung. Die falsche Verknüpfung: depressive Stimmung, verursacht durch grüblerische Gedankenarbeit (während doch in Wahrheit beides Symptome einer Krankheitsform sind), lebt noch heute in der landläufigen Auffassung fort, daß man durch bloße geistige Überarbeitung neurotisch oder gar psychotisch werde. Es war naheliegend, — schon Lange und Fuhse haben darauf in einer Anmerkung hingewiesen, — in Dürers obiger Bemerkung den Schlüssel zum Verständnis des Melancholie-Stiches zu erblicken.[3]

Bei Dürers zyklothymer Veranlagung ist es nicht weiter verwunderlich, daß wir auch in seinen Schriften und künstlerischen Arbeiten kompen-

1) Melanchthon sagt: *De Melancholicis ante dictum est, horum est mirifica uarietas. Primum illa heroica Scipionis, uel Augusti, uel Pomponij Attici, aut Dureri generosissima est, ut uirtutibus excellit omnis generis, regitur enim crasi temperata, et oritur a fausto positu syderum* (gemeint ist die Konjunktion von Saturn und Jupiter in der Waage). Zitiert bei Warburg, a. a. O. S. 61, 62.

2) Der Traum läßt sich natürlich nicht einwandfrei deuten. Wasserträume sind im allgemeinen Geburtsträume und weisen auf infantile Enuresis hin.

3) So auch Max Friedländer in seinem Werk: Albrecht Dürer, S. 148.

satorischen Äußerungen — nicht allzu vielen — begegnen, die ihn von dem auf ihm lastenden Drucke vorübergehend befreit zeigen. Immerhin ist es charakteristisch, daß freudige Ereignisse in den Aufzeichnungen nur flüchtig erwähnt werden und die gehobene Stimmung sich künstlerisch bloß in gelegentlichen idyllischen Szenen (Maria mit dem Jesuskind, „Hieronymus im Gehäus") oder in „Aufschwüngen tragischer Erhabenheit"[1] innerhalb der Sphäre des Religiösen („Michaels Kampf mit dem Drachen", „Ritter, Tod und Teufel") auswirkt.

Eine wertvolle Analyse von Dürers Eigenart, die wir Müller-Freienfels (a. a. O. S. 242 f.) verdanken, mag uns, ergänzt durch Ergebnisse der Tiefenpsychologie, dazu dienen, das Bild des Schöpfers der „Melencolia" abzurunden. Müller-Freienfels hält Dürer für keinen eigentlichen Gefühlsmenschen, wenn auch gelegentliche Gefühlsausbrüche eher darauf schließen lassen, daß dieser starke Gefühle nur verdrängt hat. Was wir von seinen Affekten erfahren, bezieht sich auf die Eltern, auf die Religion und auf — theoretische Kunstprobleme. Seinen Mitmenschen stand Dürer jedenfalls kühl gegenüber; intime seelische Beziehungen zu einer Frau scheinen zu fehlen, über erotische Ausschreitungen anderer urteilt er streng. Wer so weder Haß noch Liebe empfindet oder wer gleichgültig scheint, weil starker Haß und starke Liebe einander die Waage halten, wird als Künstler durch Sachlichkeit und objektive Darstellung ausgezeichnet sein. „Die Objektivität des Dürerschen Geistes äußert sich inhaltlich in der minuziösen Naturtreue und Sachlichkeit, formal im Herausarbeiten einer objektiven Form" (es ist, wie Müller-Freienfels [S. 252] mit Recht hervorhebt, die schnörkelhafte, verwirrende Form der Gotik, Dürer hat wenig mit dem Kunstideal der Renaissance zu schaffen). Als Künstler ist Dürer ein vollkommen konkreter Typ; er ist von Natur auf das Einzelne, Besondere, ja Absonderliche und auf die Vielheit eingestellt, seine unter fremdem Einfluß (Jacopo de' Barbari) einsetzenden Bemühungen um das Abstrakte und Typische, die zu seinem ursprünglichen Wesen im Gegensatze zu stehen scheinen, sind doch nicht nur „aufgepfropft" (dagegen spricht schon die jahrelange Beschäftigung), auch nicht bloße „Kompensation", sondern wohl durch unbewußte Prozesse determiniert; vielleicht haben sie als „eine Art Kompromißbildung zwischen den wiederbelebten infantilen Imagines des Unbewußten und dem in Relation zur Außenwelt verbliebenen Stück der Per-

1) Müller-Freienfels: Persönlichkeit und Weltanschauung. Leipzig 1919, S. 253.

sönlichkeit zu gelten."[1] Jener Hang zum Formalismus, zum absoluten Ideal, zur starren Abstraktion deutet auch in diesem Zusammenhange auf ein stärkeres Hervortreten der destruktiven Komponente im Triebleben hin, namentlich nach der zweiten italienischen Reise.[2]

Was Dürers Sinnesleben anbelangt, so gehört er zweifellos dem visuell-motorischen Typus an (vielleicht „Eidetiker"[3]); sein Stil ist mehr linear-plastisch als farbig. Auch in der Theorie interessieren ihn räumliche Probleme viel stärker als Probleme der Malerei. Die Neigung zum Formalen und die plastische Begabung lassen an I. Hermanns Theorie[4] der Handerotik als Talentgrundlage (die erotisch-abtastende Rolle wird auch von den Augen übernommen) denken. Als eine Bestätigung dieser Hypothese mag vielleicht die Tatsache herangezogen werden, daß Dürer berühmt schöne Hände besaß und Hände mit besonderer Kunst zeichnete. Die intensive Einfühlung in alle Raum- und Tiefenwerte, die ungeheure Bewegtheit des Linienspiels scheint bei ihm auch Ausdruck eines manischen Bewegungsdranges gewesen zu sein (zyklophrener Typus). Der erhöhte Narzißmus Dürers ist eine dem Künstler überhaupt eigentümliche Erscheinung, die keines besonderen Beweises hier bedarf. Ich brauche bloß an das ideale Selbstporträt (in München) zu erinnern, in dem man etwas Christusmäßiges gefunden hat (Größenphantasie). Dürers Idealköpfe sind fast alle nur männlich. Die ursächliche Beziehung zwischen narzißtischer Fixierung und homoerotischer Einstellung[5] legt gerade im Falle Dürer die Vermutung nahe,

1) Siehe meine Arbeit: Psychoanalytische Anmerkungen zur Geschichte der Philosophie. Imago II (1913), S. 183. Dort wird der Aufstieg Platos zu den allgemeinen Begriffen als Regressionsphänomen infolge Versagung zu erklären versucht.

2) Wölfflin (a. a. O. S. 11) äußert die Meinung, daß Dürer seit der (zweiten) Reise nach Italien formalistisch geworden sei. Auch für Goethe bedeutete der Aufenthalt in Italien nicht die Wiedergeburt zum Künstler, vielmehr den Beginn der nüchternen wissenschaftlichen Periode. Bei Goethe haben zweifellos sexuelle Erlebnisse (Erlangung der orgastischen Potenz) den Umschwung bewirkt.

3) Nach E. Jaensch besitzen solche Menschen die Fähigkeit zur Erzeugung subjektiver Anschauungsbilder von halluzinatorischer Deutlichkeit. Dürers Vorliebe für das Absonderliche, Phantastische, Visionäre, sein „Seherkomplex" (Hermann) wurzelt möglicherweise in dieser Begabung.

4) a. a. O. S. 407.

5) Narzißmus und Analität schaffen eine Disposition zur Homosexualität, die durch Identifizierung mit der Mutter verstärkt wird. Die passiv-feminine Ödipuseinstellung zum Vater (demütige Unterwerfung unter den Willen Gottes) liefert einen weiteren Beitrag. Freud (Die Disposition zur Zwangsneurose. Ges. Schriften. Bd. V) sieht als konstitutionelle Basis der Objekthomoerotik die prägenitale sadistisch-anale Entwicklungsstufe der Libido an.

daß er ideell gleichgeschlechtlich gewesen ist. Auch anale Charakterzüge sind uns bereits bei ihm begegnet. Die pedantische Aufzählung der kleinsten Geldauslagen in seinem Reisetagebuch, selbst dort, wo unmittelbar vorher starke Affekte zu Worte gekommen sind, ist auch dem Nicht-Psychoanalytiker aufgefallen.[1] „Ach Gott vom Himmel, erbarm' dich unser, o Herr Jesu Christe, bitt' für dein Volk; erlös' uns zur rechten Zeit, behalt' in uns den rechten wahren christlichen Glauben . . ." Nach diesen leidenschaftlichen Worten folgt noch ein Zitat aus der Apokalypse, dann aber heißt es durchaus überraschend: „Aber hab ich 1 fl. zu Zehrung gewechselt. Ich hab dem Doktor aber 8 Stüber geben" (Lange-Fuhse, a. a. O. S. 165). Freud hat in einem ähnlichen Falle (Leonardo da Vincis Aufzeichnungen über die Auslagen beim Begräbnis seiner Mutter) die Vorgänge bei der Zwangsneurose zur Aufklärung der kleinlichen Zahlenangaben herangezogen. „Dort sehen wir die Äußerung intensiver, aber durch Verdrängung unbewußt gewordener Gefühle auf geringfügige, ja läppische Verrichtungen verschoben." (Eine Kindheitserinnerung usw., S. 419.) Wir können bei Dürer, der auch dem Zwangstypus nahegestanden zu sein scheint, nur vermuten, daß sich irgendwelche vom Bewußtsein verleugneten starken Regungen (vielleicht im Zusammenhang mit seiner negativen Vatereinstellung) in dieser befremdenden Symptomhandlung zwanghaft Ausdruck verschafft haben.

Gelegentlich kommt auch bei Dürer eine ganz ursprüngliche Freude am Analen in derber Weise zum Vorschein. So existieren Reime von ihm, in denen mit sichtlichem Behagen die volkstümlichen Bezeichnungen für diese Sphäre gebraucht werden (Lange-Fuhse, a. a. O. S. 81 f.).

Melanchthon[2] berichtet, daß bei Dürer die Schätzung der eigenen Arbeit zumeist nur kurz vorhielt. Sofern Jones[3] recht hat, ist die Gleichgültigkeit gegen das spätere Schicksal der eigenen Erzeugnisse ein reaktiv entstandener analer Charakterzug.[4] Keineswegs führen wir solche Einzelheiten an (wie

1) Wilhelm Dessauer: Dürers Reisetagebuch. Neue Freie Presse, Nr. 22830, vom 6. April 1928.

2) Manlius, loc. comm. collectio Bas. 1563. VI, 22 und 301. (Zitiert bei Wölfflin, a. a. O. S. 12, Fußnote 1.)

3) Über analerotische Charakterzüge, a. a. O. S. 89.

4) Siehe auch die Äußerung Freuds in der Leonardo-Studie (S. 435 f.): „Für Leonardos Schaffen als Maler hatte die Identifizierung mit dem Vater eine verhängnisvolle Folge. Er schuf sie und kümmerte sich nicht mehr um sie, wie sein Vater sich nicht um ihn bekümmert hatte." Die eine Motivierung schließt die andere natürlich nicht aus.

die Gegner analytischer Tiefenforschung empört behaupten), um eine Persönlichkeit wie Dürer zu erniedrigen, sondern nur, um die Triebgrundlagen aufzuzeigen, auf denen sich der in so hohe Wertsphären ragende Überbau der künstlerischen Leistung erhebt.

VI

Der Tod der Mutter

Von der Wesensart des Schöpfers wieder zu dessen Werk zurückkehrend, wollen wir uns nunmehr die Frage vorlegen, auf Grund welchen erregenden Erlebnisses Dürer den Kupferstich „Melencolia" geschaffen haben mag. Der Schleier, der gerade über diesem Bilde liegt, läßt vermuten, daß besonders tiefreichende affektive Eindrücke des Künstlers in seine Schöpfung eingegangen sind. Die „Melencolia" ist 1514 datiert, aus demselben Jahre stammt auch die Kohlenzeichnung der Mutter (19. März), die am 16. Mai nach mehr als einjähriger Krankheit starb; sie hatte die letzten zehn Jahre im Hause ihres Sohnes Albrecht verlebt. Obwohl der genaue Zeitpunkt der Entstehung des Kupferstiches nicht bekannt ist, liegt es doch nahe, einen Zusammenhang zwischen ihm und dem Tode der Mutter anzunehmen. Dies haben denn auch verschiedene Autoren getan, denen die psychoanalytische Feststellung wohl fremd war, daß sich der gesamte psychologische Vorgang in der Melancholie, die so oft nur eine neurotische Form der Trauer ist, vorwiegend um die Mutter bewegt und daß ein Objektverlust dem Ausbruch der melancholischen Verstimmung regelmäßig vorausgeht.[1] Bezeichnenderweise sind es namentlich die Dichter mit ihrer intuitiven Seelenkenntnis, die den Tod der Mutter oder eine Liebesenttäuschung im allgemeinen als das determinierende Erlebnis des Künstlers Dürer ansehen. So Hermann Kosel in seinem großen Roman „Albrecht Dürer, ein deutscher Heiland" (Berlin 1923/24) und Frau Beda Prilipp in ihrem Dürer-Roman „Wahrheitssucher" (Berlin 1916). Auch einzelne Kunsthistoriker weisen auf die

---

1) Vgl. hiezu namentlich K. Abraham: Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido, S. 6, 7, 50.

ursächliche Beziehung hin. M. Friedländer (a. a. O. S. 142) begnügt sich freilich damit, die beiden Ereignisse nebeneinander zu erwähnen: „Die Melencolia ist 1514 datiert, in diesem Jahr wurde Dürer durch die schwere Krankheit und den Tod seiner Mutter tief bewegt." Bestimmter drückt sich Rudolf Wustmann in seinem Aufsatz „Als Dürers Mutter starb" aus (Kunstchronik 1902/03, S. 427): „Viele, die diesen Schmerz (über den Tod der Mutter) kennen, wissen, wie er den Menschen geistig in heftige Tätigkeit setzt. Dürer arbeitete die Melancholie ... Für den Nürnberger von 1500 bedeutete Melancholie in erster Linie Trauer." Psychoanalytisch interessant ist die schroffe Art der Ablehnung der Möglichkeit einer Beziehung zwischen dem Verlust der Mutter und der Konzeption der „Melancholie" durch Wölfflin. Dieser schreibt (a. a. O. 206 f.): „Die Zeichnung der Mutter stammt aus dem Jahre 1514, dem Jahre der Melancholie. Es ist zugleich das Todesjahr der Frau gewesen und man hat schon gemeint, den Stich in einen bestimmten sachlichen Zusammenhang damit bringen zu müssen. Das geht nicht an, wohl aber besteht in der einzigartigen Innerlichkeit ein Zusammenhang zwischen Zeichnung und Stich." Einige Zeilen weiter aber heißt es: „Was Dürer als Ausdruck vorschwebte, als er die Mutter zeichnete, ist dem Inhalt nach der Melancholie nicht unähnlich und er hat denn auch — in der Überschneidung des emporgerichteten Auges — auf dieselben Darstellungsmittel gegriffen." Kann man sich von der Unart der Psychoanalyse nicht freimachen, Kleinigkeiten als Beweismaterial heranzuziehen, die auch eine andere, weniger tiefgreifende Erklärung zulassen (Freud),[1] so wird man gerade in dieser Übereinstimmung eine Bestätigung unserer Auffassung erblicken dürfen, daß die geflügelte Frauengestalt des Melancholiestiches die Mutter des Künstlers darstellt, wenn auch gleichsam idealisiert,[2] verklärt, als Engel. Übrigens existiert eine Modellstudie für die Melancholie aus dem gleichen Jahre 1514 (Federzeichnung, London, Britisches Museum),[3] die eine ehrsame, wohlbeleibte Matrone mit Schlüsselbund, ohne jeden Hinweis auf eine veredelnde Personifikation zeigt (entweder Dürers Schwägerin oder Frau).[4]

„Jeder Maler malt stets sich selbst" — diesen Satz Leonardos da

1) Ein religiöses Erlebnis. Imago XIV (1928), S. 9.

2) Hermann (a. a. O. S. 414, Fußnote 2) verweist darauf, daß der Todesgedanke, das Erlebnis des Todes (des Fernseins) auch dem Idealisieren einen mächtigen Antrieb verleiht (Ideal = *eidolon* = Seele eines Toten. Róheim).

3) Bei Panofsky-Saxl, a. a. O. Abb. 2.

4) „Sie ist die trübe Hausmuse des Künstlers, der das lähmend-schöne Sonett von der Melancholie in Kupferstich gedichtet hat" (W. Hausenstein, a. a. O.).

Vinci[1] hat die Psychoanalyse dahin erweitert: oder ein infantiles Liebesobjekt. Freud hat in seiner Leonardo-Studie überzeugend dargetan, daß das Lächeln der Mona Lisa das wiedergefundene Lächeln der eigenen Mutter ist. Daß es sich in „La Gioconda" um eine Verkörperung der Mutterimago handelt, hat ein so feinsinniger Kunstkenner wie der Engländer Walter Pater[2] geahnt und in schwärmerischen Worten umschrieben. Bezeichnenderweise erwähnt er, in der Absicht, eine Kunstschöpfung ähnlicher Art zum Vergleiche heranzuziehen, gerade Dürers Blatt: „‚La Gioconda' ist im eigentlichsten Sinne Leonardos Meisterwerk, die Offenbarung seiner Art zu denken und zu arbeiten. An Suggestivität[3] käme höchstens Dürers ‚Melancholie' daneben in Betracht; doch stören keine aufdringlichen Symbole die Wirkung ihrer ganz rätselhaften Anmut" (S. 170).

Wir begegnen auch sonst in der Geschichte der Kunst Beispielen, daß Werke von hohem Rang unter der Einwirkung des Todes eines Elternteils — wenn wir an dieser Annahme für die Entstehung des Melancholiestiches festhalten wollen — geschaffen wurden. Im Bereiche der dramatischen Kunst erwähne ich nur Shakespeares „Hamlet" und „Coriolanus". Der „Hamlet", dessen Held auch ein Saturnkind ist, wurde unmittelbar nach dem Tode von Shakespeares Vater geschrieben; in dieses Jahr (1601) fällt auch eine schwere Depression des Dichters. Sieben Jahre später entstand der Coriolanus als Reaktion auf den Tod der Mutter. Otto Rank[4] hat mit Recht darauf hingewiesen, daß es das einzige Drama außer Hamlet ist, dem das Verhältnis zur Mutter zugrundeliegt. Von einer melancholischen Depression, die einen Künstler nach dem Tode seines Vaters befiel, berichtet uns auch Freud in seiner Abhandlung „Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert".[5] Hier verschreibt sich aber der Maler (Christoph Haitzmann) dem Teufel, um von seiner Gemütsdepression befreit zu werden; denn die von ihm im Zusammenhange mit dem Pakt angefertigten farbigen Zeichnungen

1) Leonardo spricht über den allgemeinen Fehler der Maler *„de dilettarsi et far cose simili à se"*. Hieher gehört auch ein Satz Dürers, „daß viel Moler machen das ihn geleich ist".

2) Die Renaissance. Leipzig 1902, S. 170 f.

3) Freud schreibt einmal (Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben): „Weiß doch niemand und bekümmert sich auch niemand zu wissen, was die Suggestion ist, woher sie rührt und wann sie sich einstellt; genug, daß man alles im Psychischen Unbequeme ‚Suggestion' heißen darf."

4) Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage. 2. Auflage. Wien 1926, S. 214.

5) Ges. Schriften, Bd. X. — Der Bericht des Abtes Franciscus spricht von *„accepta aliqua pusillanimitate ex morte parentis"*, was freilich auch den Tod der Mutter bedeuten könnte (a. a. O. S. 9).

haben keinen selbständigen künstlerischen Wert, sondern dienen bloß zur Illustration der Szenen der Verschreibung und Erlösung sowie der späteren Erscheinungen des Teufels. Anders als bei diesem unbedeutenden Maler, der auch an einer Arbeitshemmung litt, gegen die er beim Teufel Abhilfe sucht, ist bei Dürer das Jahr des Todes seiner Mutter künstlerisch sehr bedeutungsvoll gewesen. Seit der Reise nach Italien hatte Dürers Empfindung ja zweifellos an Wärme und Unmittelbarkeit verloren, „aber jetzt kommt es auf einmal wieder in warmen, vollen Wellen" (Wölfflin, a.a.O. S. 11); statt um formale Rechnungen bemüht sich Dürer nunmehr um die Darstellung seelischer Stimmungen. Der erste der drei Meisterstiche: „Ritter, Tod und Teufel", entstanden 1513, gehört noch teilweise der früheren Stilperiode an und ist inhaltlich wohl aus dem trotzigen Vaterkomplex zu erklären, während die Schöpfungen der neuen Kunst: „Melencolia" und „Hieronymus im Gehäus", ungefähr gleichzeitig mit der Kohlenzeichnung der Barbara Dürerin ersonnen, durch die Mutterimago inspiriert erscheinen. (Die ruhig-heitere Stimmung des geschlossenen Raumes mit dem behaglich zusammengerollten Hunde im „Hieronymus" spiegelt gleichsam die Geborgenheit im Mutterleibe wider.)

VII

Die psychoanalytische Deutung der „Melencolia I"

Wir wenden uns wieder der Betrachtung des geflügelten Weibes auf dem Melancholie-Blatte zu, in dem wir eine ideale Mutterfigur zu erkennen glauben. Dann aber ist wahrscheinlich auch der trotz des Parallelismus der Stellung kontrastierende Putto nichts anderes als ein irdisches kleines Kind. Was bedeutet jedoch in diesem Zusammenhange — einen solchen zwischen den drei Gestalten im Sinne der infantilen Konstellation anzunehmen, fühlen wir uns genötigt — der zusammengekauerte, abgemagerte, schlafende Hund? Aus Analysen von Thierphobien der Kinder[1] wissen wir, daß die in ihnen auftretenden Tiere (Hunde, Pferde, Wölfe u. a.) zumeist einen Vaterersatz darstellen. Auch in Träumen kann ein Hund den Vater bedeuten (als Repräsentanten der männlichen Sexualität). Wir verweisen ferner auf den Zusammenhang zwischen dem schwarzen Pudel des Faust[2] und dem Teufel, der ja ebenfalls nach Freud ein Vaterersatz ist. Aus allen diesen Gründen wollen wir, um den latenten, unbewußten Sinn des Bilderrätsels bemüht, das der Melancholiestich, ähnlich wie eine Traumfassade, darstellt, für den *canis dormitans*[3] die Gestalt des Vaters einsetzen. Keineswegs möchten wir

1) Siehe Freud: Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben (Ges. Schriften, Bd. VIII) und: Märchenstoffe in Träumen (Ges. Schriften, Bd. III). Ferner S. Ferenczi: Ein kleiner Hahnemann (Bausteine, S. 185). Die Identität wurde von Freud zur Aufklärung des Totemismus verwertet in „Totem und Tabu" (Ges. Schriften, Bd. X).

2) Bei Giehlow (a. a. O. 1904, S. 76) heißt es: „... sein Bild (sc. der schlafende Hund) ist ein Glied in jener Kette von Vorstellungen, die über ihn als mittelalterliches Symbol der Dialektik bis zu dem Schakal der ägyptischen Priester zurück und weiter vor bis zum Pudel des Faust reichen."

3) Inschrift auf einer Kopie nach einer verschollenen Studie Dürers zum Hund der Melancholie (Panofsky-Saxl, Abb. 5). — Auch die phallische Symbolik des „schlafenden Hundes" darf nicht übersehen werden.

deshalb die Zulässigkeit der oder jener „anagogischen“ Deutung des manifesten Inhalts bestreiten, die ja neben der unseren ruhig bestehen mag. Aus der Traumsymbolik wissen wir, daß Schlafende Tote bedeuten.[1] Der tote Vater, die Mutter und das Kind — diese Situation entspricht doch wohl einer Wunschphantasie des Ödipuskomplexes. Mutter und Kind reagieren aber völlig gegensätzlich auf das Ereignis des Todes. Das geflügelte Knäblein hockt vergnügt auf dem Mühlstein (gerade unterhalb der Waage, deren Schalen einen fast an ein Paar Brüste denken lassen; auch der Mühlstein hat weibliche Bedeutung) und beschreibt mit manischem Eifer sein Täfelchen, indes das Weib in schwermütiger Untätigkeit vor sich hinbrütet. Die rechte Hand ruht im Schoße und hält einen aufgestellten Zirkel, daneben liegt ein geschlossenes Buch. Auffällig, fast lebendig wirkt der große Block im Mittelgrunde des Kupferstiches; es sieht so aus, als ob er sich im nächsten Augenblicke nach vorne neigen und auf den schlafenden Hund stürzen wollte. Den seltsamen Eindruck faßt Wölfflin (a. o. O. S. 195) in die Worte zusammen: „Als etwas ganz Unverdauliches liegt der große Block im Bilde.“

Die manische[2] und die melancholische Reaktion auf den Tod des Vaters scheint also bei Dürer auf die Figur des Sohnes und der Mutter verteilt zu sein, was für den Sohn, von dessen Standpunkt aus die Darstellung konzipiert ist, eine psychische Entlastung bedeutet. Im Zusammenhalt mit den obigen Überlegungen werden wir vielleicht auch das Schreiben des Puttos[3] als symbolischen Ersatz für die sexuelle Betätigung (Griffel = Penis) interpretieren dürfen, der sich das Kind, nicht mehr gestört durch die Kastrationsdrohung des Vaters, hingibt. Wenn wir auch den Zirkel in der Hand der Melancholie als Symbol des Phallus auffassen, werden wir bei demjenigen wahrscheinlich geringeres Befremden hervorrufen, der unsere Ausführungen über die Beziehungen zwischen Geometrie und Erotik aufmerksam gelesen hat. Daß die Kugel am Boden das weibliche Gegenstück zum Zirkel vorstellt,[4] geht gleichfalls aus dem vorher Gesagten hervor. Zirkel und

1) Siehe auch W. Stekel: Die Sprache des Traumes. Wiesbaden 1911, S. 365.

2) Auf dem verlorenen Melancholiebilde Mantegnas sind sechzehn *fanciulli* angebracht.

3) Auf einer Vorstudie Dürers ist der Putto stehend gezeichnet und mit Lot und Sextanten beschäftigt.

4) Warburg (a. a. O. S. 63 f.) verweist auf die alte Mülichsche Übersetzung des Ficino, nach der Zirkel und Kreis, also auch die Kugel das Denksymbol der Melancholie sind: „Aber die natürlich Ursach ist, das zur erfolgung und erlangung der Weißheit und der lere, besunder der schweren Kunst, ist not das das gemüt gezogen werd von den äussern dingen zu dem innern zu gleicher weiß als von dem umblauff des zirkels hinzu zu dem mittelpuncten, centrum genannt, und sich selbs

Kugel als Attribute der Frau Melencolia finden sich auch auf einem fünfundzwanzig Jahre später entstandenen Kupferstich Hans Sebald Behams[1] und auf einem der drei Melancholiegemälde des Lucas Cranach.[2]

Auch auf diesen sind als Kontrast zur weiblichen Hauptfigur spielende, ausgelassene Kinder dargestellt, die auf dem ersten Bilde mit einem Hunde raufen, auf dem zweiten mit Stecken eine große Kugel bearbeiten, indes von hinten ein kläffender Hund das Spiel zu stören droht. Der Hund als Spielverderber vertritt den Vater, der auf Dürers Kupferstich bereits „entschlafen" erscheint. Auf dem dritten Gemälde Cranachs, wo kein Hund vorkommt, erscheint dafür in den Lüften ein gespenstisches Greisenhaupt, das wohl auch auf die Vorstellung des (getöteten) Vaters hindeutet. Die auf allen drei Bildern wiederkehrende, den Kunsthistorikern unerklärlich gebliebene Beschäftigungsart der Hauptfigur, die mit dem Messer einen Stecken anzuspitzen scheint, verrät im Sinne einer gebräuchlichen Symbolik Beziehungen zum Kastrationskomplex. Wir glauben also, den unbewußten Inhalt der drei Bilder Cranachs ebenfalls aus der infantilen Ödipuskonstellation erklären zu dürfen, die hier nur eine andere künstlerische Fassade als bei Dürer erhalten hat. Daß der Zirkel — um zur Deutung der „Melencolia" zurückzukehren — ein schöpferisches Werkzeug des Vaters ist (ähnlich das geschlossene Buch), das bei einer Mutterfigur zunächst befremdet,[3] beweisen auch die älteren Darstellungen (Panofsky-Saxl, S. 61 f.); dort wird nur Gottvater oder Saturn mit dem Zirkel abgebildet. Wir stoßen bei der Hauptfigur von Dürers Kupferstich auf die nämliche Vereinigung von männlichen und weiblichen Geschlechtsmerkmalen, die Freud bei dem Geier der Kindheitsphantasie Leonardos festgestellt hat. Er klärt dort den androgynen Charakter des Phantasiegebildes mit Hilfe der infantilen Sexualtheorien auf, denen zufolge sich das Kind, bevor es unter die Herrschaft des Kastrationskomplexes geriet, die Mutter als mit einem Penis ausgestattet vorstellt. Der Zusammenhang, den Freud zwischen Leonardos Kinder-

---

dar zu fügen und schicken." — Der Wunsch, bei allem zum „Mittelpunkt" oder auf den „Grund" zu gelangen, das Streben, die „zentrale" Bedeutung des Lebens, des Weltalls usw. herauszufinden, ist nach E. Jones (Einige Fälle von Zwangsneurose. Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen. Bd. IV, Heft 1, S. 583) analen Ursprungs. Vgl. S. 117 und S. 27, Fußnote 3 dieser Arbeit. Natürlich ist diese Tendenz auch durch die Mutterlibido determiniert.

1) Abbildungen bei Wölfflin, S. 196 und Panofsky-Saxl, Tafel XXI (Abb. 58).

2) Panofsky-Saxl, S. 149 f.; Abb. 63, 64, 65.

3) Die Vermännlichung der Mutter entspringt der Tendenz, dem Inzestwunsch durch eine stärkere Bindung an den Vater zu begegnen.

verhältnis zu seiner Mutter und seiner späteren erotischen Einstellung vermutet, ließe sich wegen der Ähnlichkeit so vieler Charakterzüge[1] zwischen beiden Künstlern mit einigem Recht auch bei Dürer annehmen; gegen diese ursächliche Beziehung scheinen jedoch, wenn man auf die von Freud angeführten begünstigenden Momente Bedacht nimmt, zwei Tatsachen zu sprechen: einmal, daß die Mutter von 18 Kindern kaum ein Kind übermäßig verzärtelt haben wird, dann, daß der Einfluß des Vaters hinter dem der als nicht besonders energisch geschilderten Mutter[2] gewiß nicht zurücktrat.[3] Daß es sich bei dem Zirkel im Sinne der Ödipusphantasie um das kastrierte Glied des Vaters handeln könnte, wäre also ebensogut möglich; der Kastrationskomplex scheint jedenfalls, ob man nun diese oder jene Phantasie zugrundelegt, der unbewußt gestaltende Faktor gewesen zu sein. Objektive Gewißheit wird sich natürlich darüber niemals erzielen lassen. Rationale Einwände der Kritiker gegen diese „willkürliche psychoanalytische Deutelei" haben nur so lange eine gewisse Berechtigung, als sie die reiche, aus Analysen erworbene Erfahrung vernachlässigen zu dürfen glauben und den psychischen Zusammenhang übersehen, in den auch diese Einzelheit sinnvoll einzuordnen ist.

Nun wissen wir auf Grund der Forschungen K. Abrahams,[4] daß bei den männlichen Melancholischen der Kastrationskomplex sich überwiegend gegen die Mutter und den ihr angedichteten Penis richtet; die aus dem Ödipus-

1) Die Ähnlichkeit der libidinösen und künstlerischen Struktur zwischen Dürer und Leonardo erscheint recht weitgehend. („Es lag ein deutscher Zug im Wesen dieses Geistes", sagt von Leonardo Walter Pater.) Auch Dürer ist vielleicht als psychisch gleichgeschlechtlich zu charakterisieren; er scheint so wie Leonardo sexuell wenig aktiv und bar jeder intimeren seelischen Beziehung zu einer Frau gewesen zu sein (unbewußte Mutterfixierung). Beide sind narzißtische Typen (stattliche Erscheinungen), innerlich eher gleichgültig gegen ihre Nebenmenschen, dem grüblerischen Zwangstypus nahestehend, depressiv veranlagt, ausgezeichnet durch analerotische Charakterzüge sowie durch einen stark entwickelten Schau- und Wißtrieb; gleichzeitig Künstler und Forscher, mit den Jahren zunehmende Wendung von der Kunst zur Wissenschaft. Interesse für technische Probleme, theoretisches Ringen um das Problem der Schönheit.

Bei Leonardo stärkere Hemmungen im Sexualleben und in der künstlerischen Produktion, dafür intensiverer Wissensdrang (in der infantilen Sexualforschung vom Vater nicht eingeschüchtert, irreligiös im Gegensatze zu Dürer).

2) Vgl. hiezu Dürers dem Gedächtnis seiner Mutter gewidmeten Worte: „... hat große Armut gelitten, Verspottung, Verachtung, höhnische Wort, Schrecken und große Widerwärtigkeit, noch ist sie rochselig gewest."

3) Als der junge Dürer den väterlichen Beruf des Goldschmiedes aufgeben wollte, um Maler zu werden, setzte diesem Wunsche sein Vater anfangs heftigen Widerstand entgegen. Den Vater „reute die verlorene Zeit", berichtet Dürer in der Familienchronik.

4) Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido, S. 50.

komplex entnommene Feindschaft der Melancholiker ist die Folge wiederholter Liebesenttäuschungen, die das ursprünglich stark ambivalente neurotische Kind früh bei der Mutter erlitten hat. Da die Ambivalenz sich aber ebenso auf den Vater bezieht, wird auch seine Person sekundär in den Prozeß der Introjektion, der der Melancholie eigentümlich ist, einbezogen. Dadurch, daß das aufgegebene Liebesobjekt, das letzten Endes immer nur eine Wiederholung eines Elternteiles ist, im Ich wieder aufgerichtet wird, ergeben sich verschiedene Formen des Introjektionsvorganges: der Melancholische setzt in seinen Selbstvorwürfen nicht nur die Aggression gegen das verlorene Liebesobjekt (Vater oder Mutter) fort, sondern die Selbstkritik richtet sich auch bisweilen gegen ihn selbst als gleichsam von der introjizierten Person ausgehende Aggression. Das Ineinandergreifen dieser Äußerungsformen der Introjektion führt auch in einzelnen Fällen nach dem Ergebnis der Analyse dazu, daß die Selbstkritik sich als abfälliges Urteil der introjizierten Mutter über den introjizierten Vater (mit dem sich Abrahams Patient identifizierte) oder auch umgekehrt enthüllt (Abraham, a. a. O. S. 50 f.). Bei Dürer dürfen wir eine — vielleicht nur neurotische[1] — Depression nach dem Tode seiner Mutter voraussetzen. Die auf dem Melancholieblatte nach der Meinung mancher Gelehrter verbildlichte Klage über die Vergeblichkeit weltlicher Forschertätigkeit könnte also vielleicht als eine von der introjizierten frommen Mutter an den theoretischen Bemühungen des Sohnes geübte Kritik[2] gedeutet werden. Das zu dieser negativen, skeptischen Geisteshaltung kontrastierende positive Gegenstück, der „Hieronymus", würde dann als ein Zeugnis nachträglichen Gehorsams gegenüber der Mutter die aus dem Glauben erfließende Beseligung im Bilde leidenschaftslosen Geborgenseins (der Heilige und seine im Gehäus friedlich ruhenden Tiere) darstellen. So ergänzt eine Deutung die andere. Die Melancholie, die Albrecht Dürer nach dem Tode seiner Mutter befallen haben mag, projiziert er im Bilde nicht nur auf die geflügelte Mutterfigur, sondern auch auf den schlafenden Hund als Vaterersatz. Der Hund galt nämlich als Vertreter des melancholischen Temperamentes unter den Tieren.[3]

1) S. Radó (Das Problem der Melancholie. Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse XIII, S. 455) meint, daß dieser depressive Prozeß sich ganz nach dem Mechanismus der echten Melancholie vollzieht.

2) Siehe auch R. Wälders Deutung eines schizophrenen „Lehrsatzes". (Über schizophrenes und schöpferisches Denken. Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse, Bd. XII, 1926.)

3) Vgl. zu dem Hund die schlafende Melancholische, wie sie volkstümliche Darstellungen zeigen.

Giehlow (a. a. O. S. 76) schreibt hiezu: „Als Trabant der saturnischen Melancholia besitzt der Hund die hieroglyphische Bedeutung der Milz, die so wichtige Funktionen bei der Bildung des *humor melancholicus* versieht. Als Hieroglyphe für einen Propheten[1] hat der schlafende Hund der Melencolia eine mystische Bedeutung.“ Man wäre versucht anzunehmen, daß durch den Verlust der Mutter auch Dürers ambivalenter Vaterkomplex mächtig angerührt wurde. Die Schwierigkeiten beim seinerzeitigen Berufswechsel und die durch den Vater veranlaßte Verehelichung mit einem ungeliebten Weibe mögen die negative Sohneseinstellung noch verstärkt haben, für die positive Seite zeugen hingegen auch die zwei liebevoll ausgeführten Bildnisse des Vaters (1490 und 1497, namentlich das zweite) und des Malers Verhalten zu seinem väterlichen[2] Freunde Willibald Pirckheimer. Der Tod des Vaters scheint jedenfalls bei Albrecht Dürer so wie bei vielen Zwangsneurotikern Schuldgefühle ausgelöst zu haben; er schreibt nämlich zum 20. September 1502:[3] „Den ich todt mit großem Schmerzen ansah, des ich nit wirdig bin gewesen, bei seinem End zu sein.“ Als nach neunjährigem Aufenthalte im Hause des Sohnes Barbara Dürer tödlich erkrankte, könnte der drohende Verlust der geliebten Mutter Dürer wie eine Bestrafung für die Realisierung seiner unbewußten Ödipusphantasie (Zusammenleben mit der Mutter nach dem Tode des Vaters) erschienen sein und neuerlich sein Schuldgefühl dem Vater gegenüber vertieft haben. Wir wissen nicht, ob es die Deutung zu weit treiben heißt, wenn wir darauf hinweisen, daß auf dem Melancholiestich der Knabe und die Frau (Sohn und Mutter) Flügel tragen, also gewissermaßen beide als Tote dargestellt sind. Liegt darin vielleicht auf seiten des Sohnes neben der Wunscherfüllung auch eine Sühnehandlung?

Die Zahl der Jahre, die Dürers Mutter im Hause des Sohnes bis zu ihrer schweren Erkrankung verbrachte, kehrt in einer der Ziffern der *mensula Jovis* auf dem Kupferstiche wieder. Man wird natürlich einwenden, daß ja auch fünfzehn andere Zahlen auf der Tafel erscheinen, von denen doch nicht jeder eine besondere Bedeutung zuzusprechen ist. Ohne hier ausführlich auf diesen Einwand einzugehen, wollen wir nur an eine ältere Ansicht[4] erinnern, die in den Zahlen der mittleren beiden Reihen eine

1) Hermanns „Seherkomplex“ hängt auch mit der Vateridentifikation zusammen.

2) An den Genannten schreibt Dürer aus Venedig (Lange-Fuhse, S. 21): „... Wann ich halt Euch nit anderst denn für ein Vater.“

3) Lange-Fuhse, S. 12.

4) Auch von R. Wustmann (a. a. O. S. 428, Anm. 2) herangezogen.

Anspielung auf das Todesdatum der Mutter, den 17. Mai 1514, erblickt. Diese Zahlen geben unten das Jahr (1514), oben addiert den Monat (5 = Mai), in der Mitte über das Kreuz gelesen zweimal den von Dürer fälschlich angenommenen Tag (17.) des Todes der Mutter an. Ferner weisen wir darauf hin, daß vor einigen Jahren von der „Melancholie" ein erster Zustand entdeckt worden ist mit verkehrter „9" in der Zahlentafel;[1] wir wollen auch noch erwähnen, daß die sich bei der jedesmaligen Addition ergebende Endsumme = 34 eine Umkehrung von 43 ist und daß Dürer im Jahre 1514 gerade dreiundvierzig Jahre alt war. Wer an eine Zufälligkeit[2] im psychischen Geschehen und folglich auch im künstlerischen Schaffen nicht glaubt, wird also auch in der Verkehrung[3] gerade der Zahl „9" eine Symptomhandlung erblicken, die einen Rückschluß auf die unbewußte Bedeutung der Zahl gestattet.[4] Der Sinn der Neunzahl ist dem Analytiker aus Träumen und neurotischen Phantasien gut bekannt. Wir lesen bei Freud in seiner Abhandlung über „Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert" (S. 17): „Sie (die Neunzahl) ist die Zahl der Schwangerschaftsmonate und lenkt, wo immer sie vorkommt, unsere Aufmerksamkeit auf eine Schwangerschaftsphantasie hin. Bei unserem Maler handelt es sich freilich um neun Jahre, nicht um neun Monate, und die Neun, wird man sagen, ist auch sonst eine bedeutungsvolle Zahl. Aber wer weiß, ob die Neun nicht überhaupt ein gutes Teil ihrer Heiligkeit ihrer Rolle in der Schwangerschaft verdankt; und die Wandlung von neun Monaten zu neun Jahren braucht uns nicht zu beirren. Wir wissen vom Traum her, wie die ‚unbewußte Geistestätigkeit' mit den Zahlen umspringt . . . Neun Jahre im Traum können also ganz leicht neun Monaten der Wirklichkeit entsprechen." Zu diesen Bemerkungen wäre noch in bezug auf unseren Fall hinzuzufügen, daß die die Mutter betreffende unbewußte Graviditätsphantasie durch den Ausbruch der „tödlichen" Krankheit gerade nach neun Jahren angeregt worden sein mochte, da ja bekanntlich im Unbewußten Gegensätze wie Geburt und Tod besonders nahe beieinander wohnen. Die durch den Tod der Mutter gleichzeitig bewirkte Bestrafung und (symbolische)

1) Britisches Museum; Berlin, Kupferstichkabinett.

2) Auch ein Kunsthistoriker wie Paul Weber (a. a. O.) meint, daß in Dürers Stich nichts zufällig und bis in die kleinsten Kleinigkeiten ein sinnvolles Schaffen erwiesen sei.

3) Wir übersehen nicht im Verkehren den von Jones (a. a. O. S. 79) hervorgehobenen analerotischen Charakterzug.

4) Dies natürlich nur unter der Voraussetzung, daß das Verkehren der Ziffer nicht durch das vom Künstler unabhängige technische Verfahren bewirkt wurde.

Wunscherfüllung haben dann nach unserer Auffassung auch Dürers Schuldgefühle dem Vater gegenüber mobilisiert.

Unter den Bedingungen, deren Zusammenwirken erst die spezifischen Erscheinungen der melancholischen Depression hervorruft, führt Abraham (a. a. O. S. 46f.) neben den wiederholten Liebesenttäuschungen eine konstitutionelle Verstärkung der Munderotik und eine dadurch ermöglichte besondere Fixierung der Libido auf der oralen Entwicklungsstufe an. Die Erogeneität der Mundzone erscheint bei Dürer schon durch die sinnliche Fülle seiner Lippen angedeutet (vgl. namentlich das Münchner ideale Selbstporträt). Es ist nicht dieses Ortes, auf die Einzelheiten des melancholischen Mechanismus weiter einzugehen; wir möchten nur noch auf eine Bemerkung Radós (a. a. O. S. 445f.) reflektieren, daß die tiefste Fixierungsstelle der depressiven Disposition in der „Gefahrsituation des Liebesverlustes" (Freud),[1] des näheren in der Hungersituation des Säuglings zu erblicken ist. „Das Trinken an der Brust aber bleibt das strahlende Vorbild der unausbleiblichen verzeihenden Liebeszuwendung. Es ist gewiß kein Zufall, daß die stillende Madonna mit dem Kind zum Sinnbild einer mächtigen Religion und durch ihre Vermittlung zu dem einer ganzen Epoche unserer abendländischen Kultur geworden ist." Daß ein Maler wie Dürer so oft die Mutter Gottes mit dem Jesuskinde zum Gegenstande künstlerischer Darstellung gemacht hat, zeigt auch seine orale Fixierung an.[2] Auf die ähnliche Mutter-Kind-Situation des Melancholieblattes haben wir bereits aufmerksam gemacht. Während das Engelsknäblein einen gesättigten, euphorischen Eindruck macht, scheint der am Boden liegende Hund halbverhungert zu sein. Radó (a. a. O. S. 454) führt die Manie des Erwachsenen letzten Endes auf den „alimentären Orgasmus" des an der Mutterbrust trinkenden Säuglings zurück und die Ablehnung der Nahrungsaufnahme, die sich bei schwerer Ausbildung des melancholischen Zustandes als Selbstbestrafung für kannibalische Antriebe kundgibt, auf das Hungern des kleinen Kindes. Auf Dürers Stich erscheint es thematisch völlig gerechtfertigt, dieses Symptom vom Sohn auf den Vater zu projizieren; denn der Hund ist ja zugleich ein Symbol der Melancholie.

Wenden wir uns schließlich den leblosen Symbolen zu. Da ist zunächst einmal der Polyeder zu erwähnen, der aussieht, als ob er auf den Hund

1) Hemmung, Symptom und Angst. Ges. Schriften, Bd. XI.

2) Die idyllischen Stimmungen bei Dürer haben fast ausschließlich das innige Zusammensein von Mutter und Kind zum Gegenstande.

fallen wollte, also eine Angstsituation verewigt, ähnlich dem Steine über dem Haupte des Tantalos. Wir haben schon oben Wölfflins charakteristische Äußerung (a. a. O. S. 193) angeführt: „Als etwas ganz Unverdauliches liegt der große Block im Bilde." An einer anderen Stelle seiner Dürer-Monographie heißt es wieder: „Er (der Block) steht so auffällig im Bilde, daß man immer wieder meint, hier drin müsse der Anstoß des Leidens beschlossen sein."

Indem wir hier auf unsere früheren Ausführungen über die unbewußten Quellen des Interesses für Geometrie verweisen, nehmen wir an, daß der Block, der Repräsentant der darstellenden Geometrie, als den man ihn bezeichnet hat,[1] zugleich die unbewußte Bedeutung eines Exkrementalsymbols besitzt. Wir erinnern in diesem Zusammenhange auch an Ferenczis[2] Feststellung, daß Steine von den Kindern bei fortschreitender Erziehung zur Reinlichkeit als Ersatzbildung für das ursprüngliche Spielzeug, nämlich die eigenen Fäkalmassen, verwendet werden. Eine weitere Parallele bildet der Quarzkristall des australischen Medizinmannes, den G. Róheim in seiner Abhandlung „Nach dem Tode des Urvaters" (Imago IX, 1923, S. 100 f.) als den von seinen Söhnen gegessenen und dann zum Kote gewordenen Vater gedeutet hat. Róheims Ansicht ist für uns um so bedeutungsvoller, als er in seiner Arbeit die phylogenetische Wurzel der Melancholie und Manie aufzuzeigen versucht. Die gegensätzliche Gleichung Kind = Fäzes ermöglicht uns wiederum ein besseres Verständnis des antiken Sagenzuges, daß Rhea dem Kronos statt ihres jüngsten Kindes Zeus einen in Windeln gehüllten Stein reichte, den er verschlang. Identifizieren wir Kronos mit Chronos, der Zeit,[3] so wird, da die Zeit nach J. Hárniks Formulierung[4] im Unbewußten als der psychische Abkömmling des verschlungenen und zum Kote gewordenen Urvaters aufgefaßt wird, auch Kronos, nicht nur sein Sohn Zeus, in Verbindung mit dem Darminhalt und dessen Symbolen gebracht werden dürfen. Da-

1) Die darstellende Geometrie erblickte damals in der mathematischen und perspektivischen Konstruktion derartiger Vielflächner eine ihrer hauptsächlichsten Aufgaben. (Vgl. Panofsky-Saxl, S. 136 und 137.)

2) Zur Ontogenie des Geldinteresses. Bausteine zur Psychoanalyse. Wien 1927, I. Bd., S. 114.

3) Zwar verwirft die Sprachforschung diese Herleitung, doch dürfte trotzdem eine unbewußte Brücke vorhanden sein.

4) Die triebhaft-affektiven Momente im Zeitgefühl. Imago XI (1925), S. 45. — Hárnik geht von der Entstehung des Zeitgefühls auf der oralen Stufe der Libidoentwicklung und der Bildung des Ich-Ideals durch Introjektion der Vater-Imago aus.

durch wird die uns bereits geläufige Beziehung des Saturn-Kronos zur analen Sphäre noch verstärkt.

Wir haben den Stein bisher nur als Symbol des (verschlungenen) Vaters oder Sohnes kennengelernt. Welche Bedeutung kommt ihm aber im besonderen auf dem Melancholiestiche zu, der, wie wir vermutet haben, die künstlerische Reaktion auf den Tod der Mutter darstellt? Wenn sich der trauernde[1] Sohn gemäß dem Introjektionsmechanismus der Melancholie die Mutter „einverleibt", macht er sie nicht nur zu seinem Ich-Ideal, sondern gleichsam auch zu seinem Körperinhalt, als dessen bewußtseinsfähige Repräsentanz der Block auf dem Blatte erscheint. Der Stein als zu bearbeitende Materie hat ja an sich einen exquisit mütterlich-weiblichen Symbolwert. Neben den kannibalischen Triebimpulsen spielen aber auch in den seelischen Produktionen der Melancholiker, wie uns Abraham in seiner bedeutsamen Veröffentlichung (Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido) gezeigt hat, anal-sadistische Antriebe eine Rolle; sie haben zum Ziel, das Liebesobjekt wie Körperinhalt auszustoßen und zu vernichten. Die endgültige Befreiung vom Objekt, die dann den Prozeß der archaischen Trauer abschließt, als welche Abraham[2] die Melancholie betrachtet, wird vom Unbewußten ebenfalls als Entleerungsvorgang bewertet. Der dem Beschauer des Dürerischen Stiches sich aufdrängende Eindruck, daß der Steinblock zum Fallen neigt, entspringt wohl sicherlich auch unbewußten Tendenzen des Künstlers, die verschiedene Deutungsmöglichkeiten zulassen. Hat darin die beginnende Ausstoßung des Liebesobjektes Ausdruck gefunden? Ist das „Fallen" als Nachgiebigkeit gegen eine erotische Versuchung zu interpretieren? Verrät sich in der Bedrohung des Hundes von hinten durch den überhängenden Stein eine gegen den Vater gerichtete feindselige Regung? Wir glauben, daß sich analytischer Scharfsinn hier dem psychologischen Takt unterzuordnen hat, der einer weiteren Untersuchung Halt gebietet.

Wölfflins Worte über den Polyeder gewinnen so im Lichte unserer obigen Bemerkungen einen Sinn, den der Autor mehr dunkel geahnt als klar erkannt hat. Der Anstoß des Leidens ist wirklich im Steine beschlossen, denn er ist ja nichts anderes als ein Symbol der Mutter. Auch den Block

1) Daß es sich um eine echte Melancholie bei Dürer gehandelt hat, möchten wir bezweifeln. Er entging ihr eben durch seine Fähigkeit zu künstlerischer Sublimierung.

2) Nach Abrahams Ansicht vollzieht sich die Trauerarbeit des Gesunden in tiefen psychischen Schichten ebenfalls in der archaischen Form (a. a. O. S. 25).

„unverdaulich" zu nennen, paßt nicht übel zu seiner unbewußten Bedeutung als Darminhalt. Klistier und Alchimistentiegel brauchen wir hier nur noch gerade zu erwähnen; daß die Sanduhr gleichfalls in diesen Zusammenhang gehört, wird hingegen nicht ohne weiteres einleuchten, auch wenn bereits die unbewußte Beziehung der Zeit zu den Entleerungsfunktionen betont wurde. Die Sanduhr ist eines der ältesten Zeitmeßinstrumente;[1] Hárnik (S. 49 f.) beschäftigt sich in seiner wertvollen Studie über „Die triebhaft-affektiven Momente im Zeitgefühl" auch mit ihr: „Es ist ganz offenkundig, daß diese Vorrichtung dem Defäkationsvorgang nachgebildet ist, daß der goldbraune Sand dem Kot, der trichterförmige Behälter dem Darm, die Öffnung dem After entspricht." (Ferenczi[2] spricht ja geradezu von einem Sandzeitalter des infantilen koprophilen Interesses, das auf das Kotzeitalter unmittelbar folgt.) Es heißt dann bei Hárnik weiter: „Besonderes Interesse verdient, daß die Sanduhr den Zeitraum mißt, den die Entleerung des Sandes beansprucht, während bei der zum Vorbild genommenen Körperfunktion die Zeitdauer der Zurückhaltung von Bedeutung ist." Diese Umkehrung beruht auf einem auch sonst zu beobachtenden Übergreifen urethral-entleerender Tendenzen auf die Analbetätigung, auf einer „Amphimixis der Erotismen" im Sinne Ferenczis.[3] Der aus der Sanduhr rinnende Sand repräsentiert und mißt daher „die fließende Zeit" (Hárnik).

Die Erwägung, daß die Zeit im Vorstellungsleben des Depressiven, der ja dem anal-sadistischen Typus nahesteht, eine wichtige Rolle spielt (hierher gehört auch das Gefühl der Langweile), rechtfertigt jedenfalls die Symbolik der Sanduhr auf dem Melancholiestich. Man hat auch die Glocke oberhalb der Zahlentafel als Tageszeitenglocke mit der Uhr zusammenbezogen; eine andere Auffassung erblickt in ihr das „Eremitenglöckchen", einen Hinweis auf die Neigung des saturninischen Menschen zur Einsamkeit. Für zweifellos verfehlt halten wir einen dritten Erklärungsversuch, der die Glocke als Symbol der Musik (antimelancholisches Mittel) interpretiert (Panofsky-Saxl, S. 64). So wie die Waage der „Melencolia" in der tiefsten Deutungsschicht ein Symbol der weiblichen Brüste,[4] die Sanduhr ein Symbol

1) Die Sanduhr ist geschichtlich wahrscheinlich jüngeren Ursprungs als die Wasseruhr (Klepsydra).

2) Zur Ontogenie des Geldinteresses, a. a. O. S. 114.

3) Versuch einer Genitaltheorie (Internationale Psychoanalytische Bibliothek, Bd. XV). Wien 1924, S. 7 f.

4) Die für den Melancholiker charakteristische Sehnsucht nach der Mutterbrust

der analen Zone zu sein scheint, stellt wohl die Glocke ein Symbol des männlichen Gliedes dar. Das magische Zahlenquadrat, das unterhalb der Glocke in die Mauer eingemeißelt ist, verrät gleichsam durch seine räumliche Nachbarschaft mit dieser die unbewußt-psychische Beziehung zwischen den Penisfunktionen und dem Zählen (neurotischer Zählzwang).[1] Diese ganze Auffassung, die manchem sehr gekünstelt erscheinen mag, erhält eine gute Stütze, wenn wir das turmartige Gebäude, den Träger der erwähnten Geräte, im Sinne einer gebräuchlichen Symbolik als Frauenleib[2] auffassen. Die Figur der Mutter mit dem phantastischen Penis, der Melancholie, erscheint hier also gleichsam in einer leblosen Doublierung, ein Vorgang, der für das symbolische Schaffen, auch des Traumes, eigentümlich ist. Unsere Deutung wird aufs glücklichste ergänzt durch die an das Gebäude angelehnte große Leiter; denn „Stiegen, Leitern, Treppen, respektive das Steigen auf ihnen, und zwar sowohl aufwärts als abwärts, sind symbolische Darstellungen des Geschlechtsaktes".[3] Ob es sich um einen verhüllten Inzest oder um den Verkehr des Vaters mit der Mutter[4] handelt, bleibt unentschieden.

Vom künstlerischen Standpunkte stört jedenfalls die Leiter nur. „Widrig, als unreine Harmonie wird die Schräglinie der Leiter empfunden", bemerkt Wölfflin (S. 195 f.) und fügt hinzu: „Wie der Eindruck sich gleich beruhigt, wenn man die Leiter zudeckt!"

Die dritte Art von Symbolik, die auf dem Melancholiestiche unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist die landschaftliche des Hintergrundes: eine weite, dunkle Meeresfläche, rechts begrenzt durch eine reichgegliederte Küste, darüber ein nächtlicher Himmel, der sein Licht von einem Regenbogen und

---

(siehe Abraham, a. a. O. S. 47) finden wir auch in einem Gedichte von Lenau angedeutet: „An die Melancholie." Die Endstrophe lautet:

„Meiner Toten dann gedenk' ich,
Wild hervor die Träne bricht,
Und an deinen Busen senk' ich
Mein umnachtet Angesicht."

1) Analysenbeispiele bei Hárnik, a. a. O. S. 51.

2) Der Turm symbolisiert eigentlich den verschlossenen, jungfräulichen Leib (Phantasie der Unberührtheit der Mutter). — In einem von Dürer zusammengestellten kleinen Versgebet an die heilige Barbara (die Mutter hieß Barbara) wird diese so wie in einem anderen Gebet die Mutter Gottes als „reine Maid" angerufen.

3) Vgl. Freud: Die Traumdeutung (Ges. Schriften, Bd. III), S. 71.

4) Das Kind als Zeuge bei der Urszene: das mit dem Griffel hantierende Engelsknäblein würde dann das durch den Anblick der erotischen Szene erregte, am Genitale herumspielende Kind vorstellen.

Kometen empfängt; durch die Lüfte flattert aufwärts eine Fledermaus, deren Flügeln das Wort „Melencolia I" eingeschrieben ist. Aus der Traumdeutung und Mythenforschung kennen wir die mütterliche Symbolik des Wassers. Das Meer auf Dürers Blatt versinnbildlicht also wahrscheinlich eine Geburtsphantasie des Sohnes (Wunsch, sich selber mit der Mutter neu zu zeugen), ist aber vielleicht auch durch eine *Enuresis nocturna* determiniert, die wir schon früher auf Grund des Traumes von den ungeheuren Wasserfluten beim Künstler vermutet haben. Mit der Geburtsphantasie scheint auch die gleichsam aus dem Wasser aufgetauchte Fledermaus[1] im Einklange zu stehen, die sowohl das Kind wie auch den Phallus (Darstellung der eindringenden Bewegung durch das Gegenteil) symbolisieren dürfte. Entsprechend der Schichtung der Bedeutungen soll natürlich nicht die Beziehung der dunkeln Wasserfläche zur „urethralen" Seite des Saturn (Wassermann) außer acht gelassen werden; „syn Kinder", heißt es in der Tübinger Handschrift (Panofsky-Saxl, S. 58, Fußnote 5), „wonent gern by wasser oder in erde". Auch die Fledermaus ist dem Saturn zugeordnet; in K. W. Ramlers[2] „Kurzgefaßter Mythologie" flattern Fledermäuse um den Melancholiker, der anderwärts geradezu mit diesem Nachttier verglichen wird. Dürer hat ja gleichfalls diese Bedeutung der Fledermaus zum Ausdruck gebracht, denn gerade die Fledermaus trägt die Zettelinschrift „Melencolia I". (Nach volkstümlichem Wortgebrauch soll damals Fledermaus auch „Steckbrief" bedeutet haben.) Aus Mythen, neurotischen Phantasien usw. kennen wir die kosmische Vatersymbolik des Himmels und der Lichterscheinung im Gegensatze zur mütterlichen des Wassers und der Erde. Im besonderen dürfte die Lichtgarbe des Kometen als spermatischer Ausfluß[3] zu betrachten sein. Der Regenbogen, der Himmel und Erde (Wasser), Mann und Weib verbindet, ist wohl nur ein Zeichen des Liebesbundes. Man ist aber gewiß auch berechtigt, im Regenbogen und Kometen[4] des Dürerstiches eine Anspielung auf die dem Saturn untergeordnete Astronomie und Meteorologie zu erblicken, „die ja als auchmathematische Wissenschaften ohnehin mit den von der

1) Die Fledermaus gilt auch als Todesbote (unbewußter Zusammenhang von Tod und Geburt).

2) 5. Aufl., 1821, S. 360 (zitiert bei Panofsky-Saxl, S. 57, Fußnote 1).

3) In der hermetischen Philosophie wird ein Ausfluß aus der Lichtwelt ober uns, der „*sputum lunae*" oder „*sperma astrale*" („Sternenschleim") heißt, als erste Materie für das Werk unserer Erleuchtung empfohlen (siehe Silberer, a. a. O. S. 105). — Die Sternschnuppen stehen wahrscheinlich im Zusammenhang mit den Kometen.

4) Kometen galten im allgemeinen als unheilbringend.

Geometrie abgeleiteten Tätigkeiten durchaus zusammengehören" (Panofsky-Saxl, S. 62, Fußnote 4).

Wenn wir jetzt auf alle drei Arten von Symbolen noch einmal einen Blick zurückwerfen, gelangen wir zu dem Ergebnis, daß ungefähr der nämliche unbewußte Inhalt sowohl in der Reihe der lebendigen Figuren als auch in einem Teile der leblosen Gegenstände und in der Gruppe der kosmischen Elemente, also gleichsam in dreifachem Material symbolischen Ausdruck gefunden hat. Wir kennen diese Erscheinung bereits aus der Traumlehre,[1] die deren Gesetzmäßigkeit für alle Träume derselben Nacht festgestellt hat. Die im landschaftlichen Hintergrunde des Dürerischen Stiches bildlich dargestellte Wiedergeburtsphantasie ist nur das Endglied in der Kette jener infantilen Regungen, die, vielleicht an der Beobachtung des elterlichen Verkehres entzündet, zu dem Wunsche, die Mutter zu besitzen und den störenden Vater zu beseitigen (Kastration und Tötung), geführt haben. Die tatenlose stumme Schwermut der Hauptfigur, in der wir auf Grund der Identifikation mit der toten Mutter auch ein Selbstporträt des Sohnes erblicken dürfen, scheint aber darauf hinzudeuten, daß der Verwirklichung der Ödipusphantasie die passiv-feminine Einstellung zum Vater und die Angst vor der Mutter mit dem Penis hemmend entgegenstehen. Eingeschüchterte infantile Sexualforschung hat sich hier zum Faustischen „Und sehe, daß wir nichts wissen können" sublimiert. „Dann die Lügen ist in unsrer Erkenntnus, und steckt die Finsternuß so hart in uns, daß auch unser Nachtappen fehlt", heißt es in Dürers Formulierung.[2] Und gedemütigt muß er bekennen: „Das Problem der geometrisch zu bestimmenden absoluten Schönheit weiß nur Gott allein."[3] Wie die Mutter ist, erkennt bloß der Vater.

Dieses väterliche Ichideal beherrscht den Sohn. Gleich einem drohenden Gebieter erhebt sich auf dem Melancholieblatte der große Block zu

1) „Alle Träume derselben Nacht gehören ihrem Inhalt nach zu dem nämlichen Ganzen; ihre Sonderung in mehrere Stücke, deren Gruppierung und Anzahl, all das ist sinnreich und darf als ein Stück Mitteilung aus den latenten Traumgedanken aufgefaßt werden. Bei der Deutung von Träumen, die aus mehreren Hauptstücken bestehen, oder überhaupt solchen, die derselben Nacht angehören, darf man auch die Möglichkeit nicht vergessen, daß diese verschiedenen und aufeinanderfolgenden Träume dasselbe bedeuten, die nämlichen Regungen in verschiedenem Material zum Ausdruck bringen. Der zeitlich vorangehende dieser homologen Träume ist dann häufig der entstelltere schüchterne, der nachfolgende ist dreister und deutlicher." (Freud: Traumdeutung. Ges. Schriften, Bd. III, S. 61.)

2) Lange-Fuhse, a. a. O. S. 222 (aus der gedruckten Proportionslehre).

3) In zwei Varianten bei Dürer (Lange-Fuhse, a. a. O. S. 221 und 359).

Häupten des am Boden zusammengekauerten Hundes, der in diesem Zusammenhange auch den unterwürfigen Sohn[1] symbolisiert. Warum bei Dürer die passive Seite des vollständigen Ödipuskomplexes nach dem Tode der Mutter psychisch im Vordergrunde stand, haben wir bereits früher zu erklären versucht. Das Wiederaufleben frühkindlicher Schuldgefühle gegenüber dem Vater spiegelt sich dann auch in der künstlerischen Komposition der „Melancholie".[2]

1) Nach Abraham (Einschränkungen und Umwandlungen der Schaulust usw., Jahrbuch der Psychoanalyse, VI, 1914, S. 81) vertritt ein bestimmtes Tier nicht nur den Vater oder die Mutter, sondern oft auch den Träumer selbst. Er erwähnt ferner einen Traum, in dem der Vater des Träumers, der Träumer selbst und dessen Sohn durch das gleiche Symboltier (Hund) bezeichnet werden.

2) Laut Wiener Zeitungsberichten („Reichspost" vom 24. Februar 1929, „Neues Wiener Journal" vom 12. März 1929) soll dem Verlagsbuchhändler Kurt Stockhausen in Nürnberg die Lösung des Rätsels von Dürers „Melancholie" gelungen sein. Er betrachtet die „Melancholie" als geistiges Selbstporträt des Grüblers und Forschers Dürer und zugleich als Vexierbild; auf dem Steinblock glaubt Stockhausen Dürers Antlitz und in den Schattenpartien des Gewandes der „Melancholie" zwei andere Gesichter zu erkennen, die die Doppelnatur der Melancholie symbolisch darstellen. Der Künstler habe auf Grund seiner Kenntnis der altgermanischen Astrologie und Runenkunde noch andere geheime Schlüsselzeichnungen in den Stich hineingearbeitet. So will Stockhausen die Bedeutung der Inschrift „Melencolia I" dadurch erklären, daß er das Zeichen „I" als eine „Ich-Rune" und das vorgehende Schnörkelzeichen als ein altgermanisches Heils- und Segenszeichen auffaßt, das sich angeblich schon auf altgermanischen Lanzenspitzen der Bronzezeit findet. Danach heiße das Titelwort nichts anderes als ungefähr: „Melancholie (als Befähigung zu den höchsten geistigen Leistungen) möge segensreich wirken auf das Ich." Stockhausen hat auch das magische Zahlenquadrat in allen seinen Zahlenbildern ausgelegt; es seien 52 verschiedene Zahlenkombinationen in Form geometrischer Figuren, Quadrate, Rechtecke, Parallelogramme, deren vier Eckzahlen tatsächlich jeweils die Endsumme 34 ergeben. Daß 34 die Umkehrung von 43 (Dürers Alter im Jahre 1514) ist, hat auch dieser Forscher bemerkt. Die Entdeckung soll durch einen Kunsthistoriker bearbeitet und demnächst als Druckschrift der Öffentlichkeit übergeben werden. (Eine briefliche Anfrage bei Herrn Stockhausen wurde dahin beantwortet, daß es noch fraglich sei, ob und wann die Abhandlung erscheinen werde.) Es bleibt abzuwarten, wie er seinen Deutungsversuch des näheren begründet; die uns zur Verfügung stehende Reproduktion läßt auch nicht mit einiger Sicherheit den Vexierbildcharakter des Stiches erkennen. — Zur Zahlensymbolik sei noch nachgetragen, daß die Ziffern 52 und 34, nach okkulter Regel (5 und 2, 3 und 4) jeweils addiert, die gleiche Zahl 7 (die sog. Saturnzahl) ergeben.

VIII

Zur Abwehr

Welchen Zweck, wird sicherlich mancher in seinen ästhetischen Empfindungen verletzter Leser fragen, haben derartige Untersuchungen, die mit ermüdender Gleichförmigkeit die höchsten Schöpfungen des menschlichen Geistes aus einer und derselben unsauberen Triebquelle ableiten? Dem ist zunächst zu entgegnen, daß der Versuch einer Verständigung geringe Aussicht auf Erfolg bietet, solange dieser Leser an der abfälligen Bewertung des Trieblebens überhaupt festhält. Die Psychoanalyse wertet als Naturwissenschaft vom Seelischen überhaupt nicht und könnte höchstens entgegenhalten, daß etwas, was als aus dunklen Tiefen treibende Kraft oder als unbewußter Inhalt selbst in jenen Kunstwerken nachzuweisen ist, die zu den kostbarsten Besitztümern der Kulturmenschheit gehören, doch nicht so völlig unwürdig des im Lichte bewunderten Endergebnisses sein dürfte. Daß die Gesamtheit jener frühkindlichen, auf die Eltern gerichteten affektiven Regungen, die wir Ödipus- oder Inzestkomplex heißen, für das künstlerische, insbesondere dichterische Schaffen von wesentlicher Bedeutung ist, wird heute auch schon von Nicht-Analytikern stillschweigend oder ausdrücklich[1] anerkannt. Freilich gibt es noch immer nicht wenige Zeitgenossen, die den Analytikern krankhaft verderbte Phantasie und Vergewaltigung von Tatsachen zum Vorwurfe machen. Der erste Teil des Vorwurfes ist wohl nur als eine Äußerung der Sexualablehnung zu betrachten, und was den zweiten Teil anbelangt, so darf der Analytiker auf die empirischen Ergebnisse der Traum- und Neurosenforschung verweisen, die auch ein entscheidendes Licht auf den künstlerischen Schaffensprozeß geworfen haben, und zu seinen Gunsten noch anführen,

---

1) So von W. Lange-Eichbaum (Genie — Irrsinn und Ruhm, S. 397).

daß in vielen Fällen erst die psychoanalytische Deutung einen sinnvollen[1] Zusammenhang erkennen läßt. Damit wird nicht geleugnet, daß das Wesen der künstlerischen Leistung an sich uns noch größtenteils unzugänglich ist und daß eine subjektive Untersuchungsmethode wie die psychoanalytische auf Historisches nur teilweise anwendbar erscheint, auch wird damit keineswegs einer herabsetzenden Kunstbetrachtung das Wort geredet. Daß Respekt vor einer künstlerischen Persönlichkeit sich sehr gut mit einer psychoanalytischen Untersuchung ihrer seelischen und intellektuellen Entwicklung verträgt, hat uns gerade Freud mit seiner Leonardo-Studie vorbildlich bewiesen. So wie jener sich nur die Erklärung der Hemmungen in Leonardos Sexualleben und in seiner künstlerischen Betätigung zum Ziele gesetzt hat, haben auch wir bloß unsere Aufgabe darin erblickt, die „geheimnisvoll lockende Dunkelheit des Inhaltlichen" (Friedländer) in Dürers Kupferstich „Melencolia", der „dem künstlerischen Gefühl so unmittelbar verständlich erscheint" (Panofsky-Saxl), durch Beziehung auf persönliche Erlebnisse und Charaktereigentümlichkeiten seines Schöpfers ein wenig aufzuhellen. Und wenn Friedländer (S. 142) über die „Melencolia" bemerkt: „Das Problematische, der Widerstand gegen völlig befriedigende Ausdeutung gehört zu seiner Geistigkeit", so weiß der Psychoanalytiker, welcher Natur dieser (auf das Bild projizierte) „Widerstand" ist. Warum Kunstwerke, denen „das Geheimnisvolle", d. h. eben die Beziehung zum Affektleben, fehlt, uns trotz aller formalen Vollkommenheit kalt lassen, hat E. Jones an dem Beispiel des Malers Andrea del Sarto (Imago II, 1913) einleuchtend gemacht. Die künstlerisch-vergeistigende Umformung, die Dürers aus den Tiefen seines Unbewußten geborenes Phantasiegebilde natürlich erfahren mußte, um den offenen Konflikt mit den Mächten der Verdrängung zu vermeiden, wurde von uns im Verlaufe unserer Untersuchung bereits ausführlich gewürdigt, so daß uns nicht mehr der Vorwurf der Einseitigkeit gemacht werden kann; eine solche intellektualistische Interpretation widerspricht ja auch keineswegs der psychoanalytischen Erklärung und läßt sich ihr im Sinne H. Silberers als „naturwissenschaftliche" oder als „anagogische" Deutung sehr wohl an die Seite stellen.

1) Wir unterscheiden im Sinne H. Freyers (Theorie des objektiven Geistes. Leipzig 1923, S. 30) den seelisch-physiognomischen vom gegenständlichen Sinn.

Inhaltsverzeichnis

Seite

I) Der Inhalt des Kupferstiches „Melencolia I“ 5

II) Die historischen Voraussetzungen des Dürerischen Konzeptes 7

III) Die Quellen zu Dürers „Melencolia I“ . . . 16

IV) Saturn, Melancholie und Analcharakter . . . 24

V) Dürers Lebensgeschichte und Persönlichkeit . 35

VI) Der Tod der Mutter 44

VII) Die psychoanalytische Deutung der „Melencolia I“ 48

VIII) Zur Abwehr 63

Kunstbeilage

Dürers „Melencolia I“
Dürers Mutter Barbara } . . . . . *nach Seite 16*

Im „Internationalen Psychoanalytischen Verlag“
erschien früher von

Alfred Winterstein:

Der Ursprung der Tragödie

Ein psychoanalytischer Beitrag zur
Geschichte des griechischen Theaters

Geheftet M. 8.50, Ganzleinen M. 10.—

Inhalt: Der Karneval von Viza und die Einweihungsriten der Wilden — Dithyrambus und Totenklage — Bocksgesang — Tod und Wiedergeburt als sittliches Werden

Die Pubertätsriten der Mädchen

Geheftet M. 3.20, Ganzleinen M. 4.60

Ein Ereignis, das heute unter dem Namen Konfirmation oder Firmung für unsere heranwachsende Jugend im allgemeinen keine tiefere Bedeutung mehr besitzt, der Übergang zum geschlechtsreifen Menschen, wird bei den Primitiven noch hoch bewertet. W. versucht von psychoanalytischer Seite her den Sinn der Bräuche bei der Mädchenweihe zu deuten

348 / VI
5.75

Alfred Winterstein

Dürers „Melancholie“

im Lichte der Psychoanalyse

WINTERSTEIN / DÜRERS „MELANCHOLIE“